# disocieri

junimea

POEZIA

Scanned with OKEN Scanner

# ION BARBU SAU MITUL LUI IANUS

Ion Barbu reprezintă în poezia română mitul lui Ianus. Poet de boltă, acest patron al celei mai mari răspîntii din lirica noastră a privit cu o faţă, pe care adeseori şi-a ascuns-o, înapoi şi cu alta înainte, singura pe care, timp îndelungat, şi-a crezut-o îndreptată spre adevăratul destin al literelor de care s-a legat cu patimă, pentru că numai o mare dragoste, care se crede înşelată, poate împinge la soluţia de extremă a abandonului, soldată, pentru poezie, cu o adevărată sinucidere. Sub aparenţa unor convingeri estetice neînduplecate, poetul a fost, de fapt, plin de contradicţii şi ne apare, de aceea, exagerată părerea unor autori care, obsedaţi de omul de ştiinţă Barbu, îi văd şi poezia izvorîtă dintr-un principiu unitar [1]. Consemnările biografice mai vechi ca şi cercetările recente, organizate şi mult mai amănunţite [2], ne pun în faţa unei personalităţi extrem de complexe, derutante, cu o largă disponibilitate pentru gestul neprevăzut. Ion Barbu putea să se înduioşeze pînă la lacrimi ascultînd

---

[1] Basarab Nicolescu, *Ion Barbu — cosmologia „Jocului secund"*, Editura pentru literatură, 1968. Nicolae Manolescu va vorbi, de asemenea, în *Lecturi infidele*, împotriva lui T. Vianu, de „unitatea substanţială a acestei poezii tulburătoare", lăsîndu-se condus în special de „ambiţia de unitate" a poetului (p. 88).

[2] Dinu Pillat, *Viaţa şi ideaţia lui Ion Barbu*, studiu introductiv la ediţia : Ion Barbu, *Pagini de proză*, Editura pentru literatură, 1968. Cf. şi micromonografia *Ion Barbu*, Editura tineretului, 1969, cap. *Felul de a fi*, pp. 40—52.



Scanned with OKEN Scanner

cîntece haiduceşti, dintre care le prefera pe cele cu Iancu Jianu, amănunt biografic reţinut de Dinu Pillat în studiul *Viaţa şi ideaţia lui Ion Barbu*, dar va protesta împotriva folclorizării poeziei culte, suspectîndu-l chiar şi pe Blaga de această erezie, deşi îl admira ca poet de „graţie" : „Mi-e teamă — atît de multe sînt motivele de folclor românesc la d-l Blaga — că, rîvnind la o chimie completă a poeziei, i-a alterat puritatea". Lărgind sfera acestor consideraţii, poetul va relua ideea, peste cîteva rînduri, într-un ton mai incisiv, cu precisă adresă la „Gîndirea" : „Cred că porţile ţărăneşti, iile, balaurii, feţii-frumoşi, mozaicurile şi zugrăvelile bizantine, conduc poezia la un stil pastiş ori pestriţ"[3]. Foloseşte sugestiile folclorului şi-l va căuta pe Arghezi din astfel de imbolduri, dar îl va respinge cînd presupune că imaginea pe care şi-o construieşte despre el nu corespunde cu cea reală. Poetului îi place să-şi lase urechea, rafinată de „geometria înaltă şi sfîntă", metafora pe care i-o invidia lui Blaga, mîngîiată de moliciunea orientală a vechilor cîntece lăutăreşti, se entuziasmează de *Craii de Curtea-Veche*, în care se revarsă atîta culoare balcanică, îi admiră pe Anton Pann şi pe Ghica, dar respinge cu indignare, ori de cîte ori are ocazia, „pitorescul indigen". Avea o candidă patimă franciscană pentru animale, a scris poezie naturistă, dar îi dispreţuia pe urmaşii lui Francis Jammes. Dionisiac, autor de păgîne versuri orgiace, declara că „la temeliile sufletului omului de astăzi zac straturi de păgînătate"[4], dar voia să moară „en beauté", răsfoind nu o carte oarecare, nu Biblia trivializată de comerţ, ci vechea Biblie a lui Şerban Cantacuzino, singura scrisă în limba mîntuirii. Îl iubea pe Anton Pann, la reabilitarea căruia a contribuit în ochii cititorului modern mai mult decît toată critica, dar respingea anecdota în poezie după ce o cultivase. Antitradiţionalist, definea „instinctul tradiţional" ca „o experienţă în ascendenţă" pe care şi-o mărturisea cu orgoliu lui I. Valerian.[5] Visa

---

[3] Ion Barbu, *Legenda şi somnul în poezia lui Lucian Blaga*, ed. cit., p. 97. În continuare toate citatele din articolele şi interviurile lui Ion Barbu vor fi date numai după această ediţie.

[4] Ion Barbu, *Cuvînt către poeţi*, p. 104.

[5] *De vorbă cu d-l Ion Barbu*, p. 41.



Scanned with OKEN Scanner

„la certitudinea liberă a lirismului omogen, instruind de lucrurile esențiale, delectînd de viziuni paradiziace“ și a scris *Cîntec de ruşine*. Avea ochii halucinați, ațintiți la un țărm inexistent, proiecție a minții, în care se oglindea o Heladă imaginară, neacademică, nefilologică și nearheologică, „chenar ingenuu și rar, ocolind o mare“ [6], dar o caută pe coordonate mai puțin abstracte decît ne lasă să înțelegem, într-un orizont recognoscibil nu numai ca „simplă ipoteză morală“ : „Credem a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie“ [7]. Poetul se vede obligat să-și salveze de propria sa construcție teoretică ciclul balcanic, care, în mod evident, intra în zona poeziei incriminate în mai toate articolele și convorbirile sale cu diferiți publiciști ai epocii. Ciclul va fi anexat, de aceea, unei teme fundamentale, prin care se poate lega de întreaga sa operă : „Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale — solemnă, neașteptată — vizitînd întîia dată versurile mele și marcîndu-le : Moartea și Somnul *(Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnişoara Hus, Cîntec de ruşine)*“. Reconcilierea între concepția sa poetică și aceste poezii, la care avem atunci dreptul să adăugăm și altele, se face, după cum îi declara în continuare lui F. Aderca, cu o frumoasă argumentare piezișă : „Sondagiile astea în structura nevăzută a existenței salvează poate cele ce scriam pe atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatura de pitoresc și de pastișul folcloric (lucru de care mi-e groază — ori, literatura noastră e aproape toată numai asta)“. Prinsă între fasciculele acestea de lumină, care vin din direcții atît de diferite, înfruntarea poetului cu poezia tradiționalistă capătă reliefuri noi.

Întrebat de Paul B. Marian dacă „mai avem oare poeți tradiționaliști“, Ion Barbu oferă un răspuns care denotă aceeași contradicție dintre angajarea lui sentimentală și principiile estetice pe care le propunea cu vehemența cunoscută. Tradiționalismul, combătut teoretic, într-un limbaj care e numai al său în polemică, este din nou acceptat sentimental în aprecierile elogioase cu care în-

---

[6] Ion Barbu, *„Evoluția poeziei lirice“ după E. Lovinescu*, p. 80.

[7] F. Aderca : *De vorbă cu Ion Barbu* p. 46.



Scanned with OKEN Scanner

conjoară poezia lui Ion Pillat, singurul poet tradiționalist pe care îl recunoaște : „Iubirea lui pentru formele noastre cîmpenești și modul larg, înrezător de a le cînta (abia înnorat de o poetică melancolie, pentru cele ce nu se mai întorc), sînt așa de cucernitoare că, deși angajat într-o experiență poetică opusă, nu mă pot feri, cînd le recitesc, de emoția unor versuri ca acestea : *Văd uniforma veche de „ofițir" la modă, / De cînd era el junker, de mult, sub Ghica-Vodă / Cînd mai mergeau boierii cu butca la Brașov*" [8]. Tradiționalismul acceptat înseamnă stabilirea unei legături cu un timp care i se părea abstract : acela în care îl plasa Anton Pann, Ion Ghica și Matei Caragiale. Protestul lui vizează numai un fel de produs artizanal al tradiționalismului folclorizant și pitoresc, travestirile lipsite de orice substanță, sau la fel de greșita, după părerea lui Ion Barbu, „înnodare" a tradiției la nivelul Asachi, Conachi, Bolintineanu, Alecsandri. Cuvîntul său va rosti tranșant această disociere necesară : „lirica nouă nu are de combătut tradiționalismul ca atare, *ci numai tradiționalismul timid*" (subl. lui Ion Barbu) [9]. În sensul acesta trebuie înțeleasă și opoziția pe care o stabilește între Alecsandri, pe care îl nedreptățește, acuzîndu-l că n-a știut „să vadă, să prindă originalitatea unui moment", și Ion Ghica, admirat fără rezerve pentru că în scrisorile sale găsea o icoană posibilă a timpului la care a visat toată viața [10]. Acest mare polemist, poate cel mai mare din epocă în domeniul ideilor literare, a urmărit întotdeauna la fel de necruțător orice act exterior, indiferent dacă o astfel de manifestare pornea de la semănătoriști sau de la înnoitorii grăbiți : „Vă aduceți aminte cum toți am tremurat, cum în apele înseratelor armonii ce se vestiră, dizolvarăm ceara și spălarăm ultragiul a 20 de ani de aspre chiote semănătorești. Fii ai unor părinți eminescieni, făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina ierbii de omăt și a *florii albastre*, călcarăm cu hotărîre și lepădarăm dubla trivialitate

[8] Paul B. Marian : *De vorbă cu Ion Barbu*, p. 51.
[9] Ion Barbu, *„Evoluția poeziei lirice" după E. Lovinescu*, pp. 79—80.
[10] Ion Barbu, *Formația matematică*, pp. 230—231.



Scanned with OKEN Scanner

a unor rurali fără mister și a unui modernism ce reușise să-și asimileze, din toată sforțarea occidentală, doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului“ [11]. Lama este răsucită dureros în ambele părți și poetul va alerga spre Isarlîk, cetatea în care lumea concretă este încercuită de vis.

Îndată după prima sa experiență poetică, fără să se fi manifestat în cadrul ei într-un omorîtor spirit de școală, fiind parnasian doar prin unele elemente exterioare, Ion Barbu evoluează într-un mod cît se poate de neprevăzut. Poetul își caută „originalitatea lirică“ în „simțirea valahă“ a folclorului trecut prin versurile lui Anton Pann, „în sensul pămîntean și bucolic“, după cum îi scria, în 1921, lui Topîrceanu [12]. Din această perioadă, care coincide cu colaborarea poetului la „Viața românească“, datează unele din poemele sale cele mai frumoase : *După melci, Nastratin Hogea la Isarlîk, Selim,* de care poetul se va dezice mai tîrziu, și *Domnișoara Hus,* într-o primă variantă, care, în schimb, nu întrunește sufragiile redacției ieșene și-l va separa de aceasta după o explicație cu Topîrceanu. Legat sufletește de acest univers, poetul a căutat să-și ilustreze, în volumul din 1930, noile credințe estetice, procedînd la o selecție severă a creației sale poetice pe care și-o așază sub semnul unei unități adeseori înșelătoare. Destinul său poetic apare, așadar, paradoxal. Poezia în care a crezut cel mai mult, aceea a „jocului secund“, dulcele vis întruchipat într-o „dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru“ într-un „act clar de narcisism“ [13], i-a fost contestată cel mai violent, în timp ce celelalte două cicluri, cel parnasian, respins de poet „ca decurgînd dintr-un principiu poetic elementar“, și cel balcanic, cum mărturisea că îi place să fie numit, și-au aflat mai repede o dreaptă prețuire [14]. Oricît ar părea de curios, Ion Barbu își face loc, tot mai mult, în

---

[11] Ion Barbu, *Salut în Novalis,* p. 99.

[12] Const. Ciopraga, *Ion Barbu și „Viața Românească“,* în „Cronica“, nr. 1, 1966.

[13] Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi,* pp. 73—74.

[14] *Ochean,* ediția alcătuită de Al. Rosetti și Liviu Călin, în 1964, oglindește perfect această situație.



Scanned with OKEN Scanner

conştiinţa critică, într-un spaţiu unde nu se vedea deloc : alături de dispreţuita poezie folclorică şi de pitoresc. Sugestii în acest sens vin de la Tudor Vianu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Al. Rosetti şi Al. Dima. Alături de numele lui Barbu s-a şoptit chiar şi termenul „tradiţionalism", firește făcîndu-se disocierile de rigoare, cum procedează Pompiliu Constantinescu : „Fără teoretizări şi dogme, d. Barbu trece în cîmp tradiţionalist ; viziunea sa este însă pură intuiţie poetică, nealterată de preocupări programatice şi ipotetice identificări etnice, ca în estetica tradiţionaliştilor noştri retorici, amatori de false specifice naţionale" [15]. Poate că cel mai departe în acest sens au mers doi dintre editorii recenţi ai lui Ion Barbu : Al. Rosetti şi Liviu Călin, în *Cuvîntul înainte* la al doilea volum pe care îl editează, *Joc secund,* 1946 [16]. Desprindem această frază de neechivocă alăturare a unei bune părţi din opera poetului zonei pe care acesta o blestema cu formula „poezie leneşă" : „Această fază a interesului pentru specificul poeziei populare sau de tradiţie antopannescă fusese oarecum enunţată de poemul *După melci.* Naraţiunea are ceva din feeriile noastre populare de care au fost atraşi pe rînd Alecsandri, Eminescu şi Coşbuc (p. XI). Apropieri asemănătoare stabilise şi Tudor Vianu în cunoscuta sa micromonografie consacrată operei poetului, studiu fundamental, pe care se sprijină întreaga exegeză barbiană actuală. Alături de Alecsandri, „înnodînd" cu „poetul junei Rodica", Ion Barbu s-ar fi simţit închis în ceea ce el dispreţuia ca fiind „tradiţionalism timid". Nu în acest punct de extremă în trecut şi nici în himera „lirismului absolut" trebuie să-l căutăm pe acest poet care cunoştea atît de bine secretul cîntului. Dacă ne-am întreba, acum, la această răscruce, unde ne întîmpină Janus bifrons, cum îl vedem pe Ion Barbu, cel ce se retrăgea din literatură „cu *Craii de Curtea-Veche* şi cu *Cetatea de argint* transcrisă", nu ne-am putea imagina o icoană care să-l reprezinte mai fidel decît acel misterios Nastratin care se autodevoră. În acest univers în care

---

[15] *Scrieri,* I, 1967, p. 185.

[16] Această observaţie fusese, de altfel, formulată pentru prima dată de Al. Rosetti încă din 1930, cînd recenzează, în „Viaţa românească", nr. 1, 2 şi 3, pp. 37—42, volumul *Joc secund*



Scanned with OKEN Scanner

înaintează caicul său nebun pe o apă înnămolită se așază în primul rînd poetul și numai după aceea, purificat prin jertfă, desprins de pămîntul iubit și blestemat, „în celălalt univers de curății și semne". La această răscruce, Ion Barbu apare ca om împovărat și poet divin înfiorat de structura nevăzută a existenței. Restul poemelor sale sînt o superbă lecție de estetică și nu-l vom mai urma sub bolta înaltă și în spațiul lor rarefiat de emoții. Cu genunchiul în iarbă și cu urechea plecată la pămînt îi ascultăm bătăile inimii la trecerea lui Pan și privim spre Isarlîk.

Poemul *După melci*, scris de Ion Barbu în 1921, cădea mai mult ca altele, din aceeași perioadă sau de mai tîrziu, în sfera „poeziei leneșe", pentru că se dezvolta pe un șir narativ, care genera urîtul „gen hibrid", crescut dincolo de „măsura de aur a liniei" [17]. Acest fir epic este înșelător și victimă i-au căzut și unii comentatori, nu numai ilustratorul nedibaci al primei plachete, de care poetul s-a îndepărtat cu mîhnire. Acest imn al naturii în veșnică adormire și renaștere este comunicat cu naivitatea versului din folclorul infantil, învăluit într-un ușor abur magic, comun cu al descîntecelor. Tema fundamentală a morții și a somnului din opera lui Ion Barbu aici începe și este aproape de neînțeles de ce poetul n-o menționează, alături de celelalte poezii aparținînd aceleiași orientări tematice, în convorbirea cu F. Aderca. Poezia aceasta de extaz naturist, în care presimți prezența nevăzută a marelui Pan, se rostește într-o „prea frumoasă limbă" cu atingeri populare pe care poetul o va ironiza mai tîrziu în mîhnitele rînduri din *Poezia leneșe*. Micuțul Orfeu „și român", cum îl numește Tudor Vianu în scrisoarea cu care recomanda poezia *După melci* lui G. Ibrăileanu [18], se fixează astfel, prin subterane și temeinice legături folclorice, în peisajul dintre Dunăre și Carpați pentru a ademeni cu cîntecul său, cu care-și începe inițierea asupra celor nevăzute, nevinovata ființă :

---

[17] Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, p. 63.

[18] Const. Ciopraga, *Ion Barbu și „Viața românească"*, în „Cronica" nr. 1, 1966.



Scanned with OKEN Scanner

*Dintr-atîţia fraţi mai mari :*
*Unii morţi,*
*Alţii plugari ;*
*Dintr-atîţia fraţi mai mici :*
*Prunci de treabă,*
*Scunzi, peltici,*
*Numai eu, răsad mai rău*
*Dintr-atîţia (prin ce har ?)*
*Mă brodisem şui, hoinar.*

*Eram mult mai prost pe-atunci....*

*Cînd Păresim da prin lunci*
*Cu pietrişul de albine,*
*Ne părea la toţi mai bine*
*Ţînci ursuzi,*
*Desculţi şi uzi*
*Fetişcane*
*(Cozi plăvane)*
*Înfăşate-în lungi zăvelci*
*O porneau în turmă bleagă*
*Să culeagă*
*Ierburi noi, crăiţe, melci...*

Aceste incantaţii folclorice vor deveni mai evidente în cîntecul orfic rostit de copil sfioasei vietăţi. Ele pregăteau „sonoritatea imanentă“ din *Uvedenrode*. Acest descîntec cu care copilul minte somnorosul animal realizează prima legătură puternică între poezia lui Ion Barbu şi folclor :

*Şi de-a lungul, pe pămînt,*
*M-aşezai cu-acest descînt :*
*— Melc, melc,*
*Cotobelc,*
*Ghem vărgat*
*Şi ferecat ;*
*Lasă noaptea din găoace,*
*Melc nătîng, şi fă-te-încoace,*
*Nu e bine să te-ascunzi,*
*Subt păreţii grei şi scunzi ;*



Scanned with OKEN Scanner

*Printre vreascuri cerne soare,*
*Colți de iarbă pe răzoare*
*Au zvîcnit, iar muguri noi*
*Pun pe ramură altoi.*
*Melc, melc,*
*Cotobelc,*
*Iarna lepădă cojoace*
*Și tu singur, în găoace !*
*Hai, ieși,*
*Din cornoasele cămeși !*
*Scoate patru firișoare*
*Străvezii, tremurătoare,*
*Scoate umede și mici*
*Patru fire de arnici ;*
*Și agață la feștile*
*Ciufulite de zambile*
*Sau la fir de mărgărint*
*Înzăuatul tău argint ...*

Imaginația copilului, care deschide largi porți tainelor lumii spre înțelesurile profunde asupra vieții și morții, este bîntuită de mari vînturi prigonitoare, remarcîndu-se o îngroșare a filonului popular cu elemente mitologice din basme : „Din lemnoase văgăuni, Căpcăuni / Îi vedeam pieziș / Cum cască / Buze searbăde de iască ; // Și întorși / Ochi buboși / Înnoptau sub frunți pestrițe / De păroase, / De bărboase / Joimărițe". Imaginea unei vrăjitoare, „o gușată cu găteji", se suprapune cu viscolul omorîtor și, firește, cu „Baba Dochia-învăluită / Cu opt sărici". Toate aceste imagini de spaimă care seacă viața au o alcătuire folclorică. Și cîtă suavitate este închisă în acest bocet pentru natura neștiutoare :

*— „Melc, melc, ce-ai făcut,*
*Din somn cum te-ai desfăcut ?*
*Ai crezut în vorba mea*
*Prefăcută ... Ea glumea !*
*Ai crezut că plouă soare,*
*C-a dat iarba pe răzoare,*
*Că alunul e un cîntec...*
*— Astea-s vorbe și descîntec !*
*Trebuia să dormi ca ieri,*



inv. 110442

Scanned with OKEN Scanner

*Surd la cînt şi îmbieri,*
*Să tragi alt oblon de var,*
*Între trup şi ce-i afar' . . .*
*— Vezi ?*
*Ieşişi la un descîntec ;*
*Iarna ţi-a muşcat din pîntec. . .*
*Ai pornit spre lunci şi crîng,*
*Dar pornişi cu cornul stîng,*
*Melc nătîng,*
*Melc nătîng !"*

Moartea şi somnul, tema fundamentală pe care şi-o recunoaşte Ion Barbu, este trecută, din plin dionisianism livresc, discutat atîta în legătură cu prima fază din activitatea poetului, dincolo de acest hotar, în formele mai adînci ale surselor populare autohtone, decantate pînă la nerecunoaşterea lor în aceste extraordinare asimilări barbiene. În încheierea poemului somnul se confundă din nou cu moartea şi resurecţia naturii poate fi doar bănuită în aceste versuri care se insinuează muzical şi magic, ca în descînt, termen reluat, cu insistenţă, de poet :

*„Melc, melc,*
*Cotobelc,*
*Plouă soare*
*Prin fineţuri şi răzoare,*
*Lujerii te-aşteaptă — în crîng*
*Dar n-ai corn*
*Nici drept,*
*Nici stîng ;*
*Sînt în sîn la moşul Iene*
*Din poiene :*
*Cornul drept,*
*Cornul stîng . . .*

*— Iarna coarnele se frîng,*
*Melc nătîng,*
*Melc nătîng !"*

Declaraţiilor orgolioase de prin 1927—1930, de la care se porneşte adesea în analiza poeziei lui Ion Barbu, li se opun rîndurile pe care avea să le scrie mai tîrziu poetul,



Scanned with OKEN Scanner

în 1941, pentru revista „Pan". În acest *Cuvînt către poeți* [19] îl vedem pe Ion Barbu mai degrabă împăcat cu întreaga sa operă, dispus chiar să-și renege, dacă nu la fel de violent, cu destulă hotărîre totuși, multe din afirmațiile făcute în urmă cu mai bine de un deceniu : „În tinerețe am aruncat discuției cuvîntul de *lirism absolut.* Mulți l-au întîmpinat cu potrivnicie. Astăzi pare sigur că dreptatea a stat de partea celora, nu a mea". Nicăieri nu vom găsi o justificare mai adîncă decît în frazele pe care le scrie în continuare pentru o poezie ca *După melci,* nemenționată nici măcar o singură dată, dar prezentă în suspinul liric din fiecare cuvînt, cînd vorbește de moartea și învierea marelui Pan. Iată, așadar, după douăzeci de ani, versiunea în proză poetică a poemului din 1921, preamărind mitul lui Pan : dorința transmisă și natura în renaștere eternă prin propriile ei forțe creatoare :

„Mort, așadar, Peisagiul ; închise ochiurile de păduri ; sleite gîtlejurile de ape ; isprăvit jocul pîclelor, ca un suflet jertfit pe zări ; spart sirynxul trestiilor ; corul de oceanide al frunzelor pe veci întristat !

Dar zvonul s-a dovedit de minciună. După ierni pustii, cătușele de argint ale fîntînilor prinseră să se topească. Alte primăveri coborîră din munte. Luxul izvoarelor și umbra codrului fură din nou cercetate.

Încît, dacă trebuie zilei noastre poezie, fie aceea, străveche, a basmelor pădurii. E mai îndreptățită și mai sănătoasă decît nu știu ce triste grandilocvente de tineri prematur deznădăjduiți".

În aceste mărturisiri nu vedem o alăturare („Dacă, la vîrsta mea, aș mai putea cînta, m-aș alătura bucuros, dar și cu un oarecare scepticism"), ci o regăsire. Poetul scrisese de mult *După melci,* iar „poporul de joimărițe" pe care-l dezlănțuise acolo nu aparținea numai unei „minunate himere". Pe deasupra dorinței nevinovate a naturii, în schimbarea ei eternă, plutesc înțelesuri mai grave. *După melci* nu este altceva decît „un cîntec care întîrzie asupra soartei, asupra morții și învierii", treapta de sus a liricii spre care a năzuit de fiecare dată Ion Barbu, cu arși ochi interiori, în toate versurile sale naturiste.

---

[19] Ion Barbu, *Pagini de proză,* Ediția Pillat, pp. 104—106.



Biw. 110442

Scanned with OKEN Scanner

Balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* a fost apropiată de poemul *După melci* din cauza asemănării sfîrşitului celor două stranii fiinţe : molusca şi ciuperca, atrase, pe căi diferite, spre un hotar primejdios, care le sorteşte morţii [20]. Pe deasupra destinului comun al celor două firave fiinţe se dezvăluie o semnificaţie adîncă asupra căreia Ion Barbu, fără să se refere la una sau la alta din poeziile sale, a insistat în mai multe rînduri. Atîtea din formulările sale neprevăzute cuprind elementele unei posibile definiţii a poeziei : „sondaj în structura nevăzută a existenţei", „instruind de lucrurile esenţiale", „cîntec închinat lucrurilor care nu se zăresc, nici năzucesc". Gîndul poetului apare oprit mereu asupra trinităţii : soartă, moarte şi înviere [21]. În umbra acestor idei, Mircea Tomuş va remarca, împreună cu comentatorii anteriori, „meditaţia profundă despre viaţă şi moarte" din cele două poeme şi va risca alăturarea lor, găsindu-le „comparabile sub multe raporturi" cu balada „Mioriţa" [22]. Sensul dedus din marea temă a „morţii şi a somnului" ni se pare prea general — de altfel Barbu îl considera comun tuturor poeziilor sale în care se recunoştea ca poet — pentru a ne alătura perfect convinşi acestei opinii. Sîntem mai degrabă frapaţi, atît în *După melci* cît şi în *Riga Crypto şi lapona Enigel*, de unele ritmuri folclorice care ne îndeamnă să le legăm altfel de izvoarele autohtone. Firește, demonstraţia ar fi mai greu de făcut pentru balada *Riga Crypto şi lapona Enigel*, pentru că ni s-ar putea opune hărţi, atlase şi fragile argumente filologice, cu ajutorul cărora s-ar putea contura „orizontul germanic, populat de menestreli, de blonda laponă Enigel şi de spînul rege trist al ciupercilor" [23], dintr-un nord fabulos, terorizat de crudele divinităţi ale nopţilor lungi, univers fictiv, o aurora boreală a visului tînjitor după o caldă rază de soare. În ciuda unor astfel de elemente, multe din versurile poemului ne invită la o altă călătorie, într-un spaţiu mai

---

[20] Mircea Tomuş, *15 poeţi*, Editura pentru literatură, 1968, p. 239.
[21] *Pagini de proză*, pp. 46, 47, 54, 106.
[22] Mircea Tomuş, op. cit., p. 239.
[23] Idem, p. 238.



Scanned with OKEN Scanner

familiar, care este acela al baladelor populare și al oraţiilor de nuntă construite, după cum se știe, alegoric :

*— Menestrel trist, mai aburit*
*Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,*
*De cuscrul mare dăruit*
*Cu pungi, panglici, beteli cu funtă*

*Mult-îndărătnic menestrel*
*Un cîntec larg tot mai încearcă,*
*Zi-mi de lapona Enigel*
*Și Crypto, regele-ciupearcă !*

*— Nuntaș fruntaș !*
*Ospățul tău limba mi-a fript-o,*
*Dar, cîntecul, tot zice-l-aș,*
*Cu Enigel și riga Crypto.*

*— Zi-l, menestrel !*
*Cu foc l-ai zis acum o vară ;*
*Azi zi-mi-l stins, încetinel,*
*La spartul nunții, în cămară.*

Menestrelul este străin, dar balada pe care o „zice“ amintește pe alocuri de vechile cîntece bătrînești pe care Ion Barbu le asculta cu plăcere. Această nuntă nenuntită, imposibilă, poate fi și a fost alăturată de *Luceafărul* eminescian. Atracţia din zona umbrelor în zona solară ucide. Chemările de dragoste din tărîmuri diferite nu pot înfrînge legi implacabile și aprind versuri ca acestea, în care tristele îngînări capătă ritmuri folclorice : „— Enigel, Enigel, / Ţi-am adus dulceaţă, iacă. / Uite fragi, ţie dragi / Ia-i și toarnă-i în puiacă. // — Rigă spîn, de la sîn, / Mulţumesc Dumitale. / Eu mă duc să culeg / Fragii fragezi, mai la vale. // — Enigel, Enigel, / Scade noaptea, ies lumine, / Dacă pleci să culegi, / Începi, rogu-te, cu mine“. Semnificaţia acestor versuri este mult dincolo de convenţionalismul alegoric al oraţiilor populare. Este la fel de evident, însă, că elementele exterioare care pot conduce spre nordul germanic sînt copleșite de cele care vin din creaţiile populare, la sursele amintite urmînd să fie menţionat și descîntecul : „Cu Laurul-Balaurul / Să toar-



Scanned with OKEN Scanner

ne — în lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măsălariţa-mireasă, / Să-i ţie de împărătească". Versurile acestea au fost apropiate de Al. Dima, în *Zăcăminte folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie mondiale* [24], de un descîntec din Suceava, din culegerea lui Artur Gorovei *Descîntecele românilor*: „Tu să nu te culci / Tu să nu dormi / Să te faci laur-balaur". Bolnav de dragoste, nemairămînîndu-i altă mireasă decît „măsălariţa" — în cîte poezii populare nu se plînge cu aceeaşi ingenuitate această dulce rătăcire? — „nebunul rigă Crypto / Ce focul inima i-a fript-o" se dă orbeşte morţii, atras de flăcările soarelui, pentru alţii regeneratoare, simbol al vieţii, la care se închină „Lapona mică, liniştită, / Cu piei, pre nume-Enigel". Elemente exotice şi autohtone, culte şi populare, vin să ajute la zidirea nouă a unui mit vechi care stă şi la baza *Luceafărului* eminescian [25].

În multe din poeziile sale de închinare naturii, Barbu s-a oprit la un moment primar din evoluţia vieţii, cînd, ca să ne folosim de termenii lui Eminescu, „fiinţa şi nefiinţa" nu erau prea bine separate şi germinaţia, principiul vieţii eterne „se punta deasupra apelor", în toată puritatea, ca „Duhul sfînt", cum spune poetul, care iubea uneori simbolurile biblice, în cuvintele puse ca motto la *Oul dogmatic*. Toată evoluţia biologică viitoare exista ca „poftă încorporată" în valurile mişcătoare ale mărilor, care ascundeau altădată şi nevinovatele gasteropode din *Uvedenrode*. Cu o undă neclară şi nediferenţiată de sen-

---

[24] Al. Dima, *Arta populară şi relaţiile ei*, Editura Minerva, 1971, p. 252.

[25] Socotim exagerată tentativa lui Basarab Nicolescu, în op. cit., pp. 72—73, preocupat mereu să rotunjească *„Cosmologia" Jocului secund*, de a identifica Luceafărul cu soarele, obiectul adoraţiei laponei Enigel, care ar fi o Cătălină „dual㔠şi de a face din tragicul rigă Crypto un Cătălin grotesc. Autorul îşi face urechea surdă la pluralitatea de înţelesuri a poeziei barbiene, atunci cînd vorbeşte, pe un ton supărător peremptoriu, de aceste identificări între cosmologia eminesciană şi cea barbiană ca de „o ultimă interpretare", şi, firesţe, singura în spiritul textului. Adevăratul Luceafăr, stăpîn însă în imperiul umbrelor (nu este aici şi o aluzie la Pluto cel refuzat de femei?), rămîne, după părerea noastră, riga Crypto.



Scanned with OKEN Scanner

sualitate desprinsă din puritatea dintîi : „Că vinovat e tot făcutul, / Și sfînt, doar nunta, începutul", poetul înalță adevărate imnuri naturii, căutînd semnele ei tainice la hotarul unde viața iese din somn, ca și în *După melci*, și merge spre moarte, despre misterele căreia ne inițiază în aceste versuri din *Oul dogmatic*

*Și mai ales te înfioară*
*De acel galben icusar,*
*Ceasornic fără minutar*
*Ce singur scrie cînd să moară*
*Și ou și lume. Te-înfioară*
*De ceasul galben, necesar...*

Astfel de poezii, de superior naturism, cu profunde înțelesuri filozofice, sînt dezlegate de orice specificitate geografică. Ce poate fi mai departe de orice posibilitate de localizare, din acest punct de vedere, ca aluzia la fauna obscură a valurilor din *Uvedenrode* sau slăvirea genezei însemnată de blestemul morții din *Oul dogmatic*? Specularea în jurul „sonorității germanice" a cuvîntului Uvedenrode [26] nu duce nicăieri și este zadarnic să căutăm pe atlas [27] o mai precisă localizare a acestui „Olimp translucid și germanic", cum l-a numit chiar Ion Barbu, referindu-se, în convorbirea cu I. Valerian, la începutul poemului. Ritmurile acestor incantații trebuie căutate, în schimb, tot în unele producții folclorice care utilizează cuvîntul real sau inventat numai pentru sonoritatea lui, atribuindu-i, dincolo de sensul din vorbirea comună, valori magice [28]. De aceea nu-i de mirare că pînă și în cele mai abstracte construcții cosmogonice barbiene, care trebuie să conducă la aceeași ipoteză morală din opoziția : pur-impur, Mercur-Venus, în versuri înțesate de lexic științific, care nu exclude prezența cuvîntului popular (v. și *Oul dogmatic* și *Uvedenrode*), folosit tot pentru

---

[26] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Cultura națională, 1935, p. 98.
[27] Vezi Mircea Tomuș, op. cit., p. 238.
[28] Al. Dima va menționa, în studiul citat, ecourile unor practici vrăjitorești în enumerarea din *Uvedenrode* : „Unele vrăji folosesc apoi procedeul enumerației, citînd numerele, unu, două și nouă" (p. 252).



Scanned with OKEN Scanner

obținerea visatei sonorități imanente : „Aphelic (α) / Perihelic (β), Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio !)“, ca în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, putem recunoaște din nou un model folcloric în descîntece :

*An al Geei, închisoare,*
*Ocolește roatele interioare :*
*Roata Venerii*
*Inimii*

*Roata capului*
*Mercur*
*În topire, în azur,*
*Roata Soarelui*
*Marelui.*

Singurul ciclu, în afara poemului *După melci*, care plasează într-un orizont autohton mai concret, în rest fiind vorba numai de incantații folclorice, este *Isarlîk*, în care poetul și-a căutat, într-o perioadă de timp, după cum singur îi mărturisea lui Topîrceanu, „originalitatea lirică în sensul pămîntean și balcanic“. Nu vom face greșeala să căutăm pe hartă — deși s-au făcut astfel de încercări — nici această localitate, ci doar să precizăm o atmosferă care l-a obsedat pe poet. Este mai mult un timp pe care îl caută poetul pe caldarîmul „albei Isarlîk“ și nu un loc. Acest timp s-a oprit la cîntecul lui Anton Pann. De remarcat că după Ion Barbu și datorită, fără îndoială, marelui său cult pentru Pann, mulți poeți, pînă la cei din generația lui Adrian Păunescu, își reclamă, mai deschis sau mai ocolit, această ascendență. De altfel numai în felul acesta indirect, prin folosirea surselor mai îndepărtate redescoperite de poezia sa, Ion Barbu poate fi apropiat stilistic fără primejdia pastișei.

Din ciclul *Isarlîk* face parte și o poezie disprețuită de autor, care n-a mai cuprins-o în volumul de mai tîrziu. Este vorba de *Selim*, interesantă, printre altele, și pentru obiectul unui curios negoț între poet și Topîrceanu. Schimbul de corespondență dintre Barbu și Topîrceanu [29]

[29] Vezi Const. Ciopraga, *Ion Barbu și „Viața românească“*, în „Cronica“, nr. 1, 1966.



Scanned with OKEN Scanner

îi prilejuiește poetului o primă luare de poziție estetică pe care o vom recunoaște, reluată și absolutizată, și mai tîrziu. Pentru că Topîrceanu se arăta neînțelegător față de sensul mai ascuns al lui *Nastratin Hogea la Isarlîk* și propunea publicarea separată a lui *Selim,* Ion Barbu se vede obligat să recurgă la un gen de comentariu pe care, în mod evident, nu-l agrea, de vreme ce refuză cu tenacitate să facă textul poeziei, cum i se cerea, mai clar. Preferă atunci să improvizeze o mică și inteligentă lecție de poetică, superior ironică, aplicată la propriul său text : „Îl găsiți... obscur în fond. Ce înțelegeți prin asta ? Lipsa de orice sens, ori, dimpotrivă, o pluralitate de semnificări între care întîrzii să alegi ? N-am vrut să spun nimic limitat, precis, în Nastratin. Am conceput-o muzical : un pretext de visări, o viziune concretă, care te poftește să cauți și un sens dincolo. Nu poți explica acest sens ? Cu atît mai bine ; înseamnă că realizarea e perfect organică, iar viziunea și tîlcul, solidare : precum pielea cărnii. Totuși nu cred „N.H.L.I." așa de perfect organic, — din păcate ! O intențiune literară străvede totuși. Îmi dați voie să v-o sugerez ? De ce n-ați încerca să vedeți în Nastratin, fugar, indiferent la darurile turcilor de pe țărm și concentrat să-și roadă ce-i mai rămîne din carne, — simbolul caricatural al unui individualism sumbru : apoteoza și satira unei singurătăți exasperate ?". Cele două poezii care formează obiectul acestei corespondențe cu Topîrceanu, *Selim* și *Nastratin Hogea la Isarlîk,* coboară din aceeași lume, deși poetul nu le-a hărăzit, pînă la capăt, unui destin comun : „Să consimt la publicarea lui *Selim* numai... îmi vine peste măsură. M-am îndrăgostit peste măsură de Isarlîkul lui Nastratin și apoi văd cele două bucăți îmbinîndu-se și completîndu-se reciproc". Dacă *Selim,* „mai comprehensibil și mai familiar", nu putea trăi singur, celuilalt poem Ion Barbu i-a hotărît o existență autonomă. Mărturisim că această preferință vădită a poetului pentru *Nastratin Hogea la Isarlîk* ne trezește, într-un fel, curiozitatea pentru mai puțin cunoscutul *Selim,* care fusese considerat într-un timp un fel de introducere la cel dintîi.



Scanned with OKEN Scanner

Poezia plutește în melancolia paradisului pierdut al copilăriei, adus în memorie de acadelele-giuvaieruri ale lui Selim. Un timp sufletesc asemănător căuta, cu alte mijloace, și Ion Pillat în interioarele bătrînești. Poate că *Selim* este însă mai pitoresc, în evocarea tîrgului provincial, ceea ce ar putea explica uitarea în care l-a izolat Ion Barbu. Aceste reverii la vîrsta copilăriei nu merită însă disprețul care li s-a aruncat. Personajul „hazliu", care putea fi întîlnit pînă nu de mult pe ulițele mahalalelor sau la intrarea școlilor, traversează un spațiu fabulos, în care se plasează copilul cu imaginația ispitită de povești : „Dar fețe mai lățoase, mai cornorate — turmă / Năşteau sub țarc de gene și se prindeau în șir / La hora desmățată a spaimei, ce se curmă / tîrziu, cînd mîni de lună presară tibișir..." Surprinzătorul limbaj barbian este numai la un pas de a opera trecerea de pe țărmul concret pe care poposește Selim cu cuvîntul său tărăgănat „ca o manea" și coșul plin de minuni, pe celălalt mal, rîvnit întotdeauna de poet, numai al visului, spre care sînt trase banalele acadele : „Ca sculele-în sipeturi, așa mi-ați răsărit, / Alvițe rumenite, minuni de acadele / Sticloase — numai tremur, văpăi de ape ca / Ocheanele de limpezi, de mici : la fel de grele...". Poetul învăluie vîrsta pe care o evocă în acest desen delicat și minuțios al „bietelor cleștare", îngrămădite în coșul turcului, într-un profund sentiment al ireversibilității timpului : „Răsfrîngeri vechi... Cuvîntul ne-încăpător nu poate / Să zică iazul verde ce-mi tremurați și-acum...". Credem că abia cu astfel de versuri regretul după copilăria pierdută se face cu alte mijloace decît ale poeziei dominate de Eminescu. Marele stil barbian, atît de captivant și de personal, apare mai bine cristalizat în *Selim* decît în *După melci*. El urma să fie șters doar de un anume lustru oriental („În candel, pînza lumii se răsuci — turbane — / Și-o stea ilic de umbră cusu, cu ibrișim"), dar poetul, cu oroare declarată față de pitoresc, se desparte de această poezie care se oprește pe un țărm prea concret, înainte de pragul lumii răsfrînte. Pentru continuarea drumului poetul se vrea însoțit numai de Nastratin.



Scanned with OKEN Scanner

Hotar imaginar, cum s-a spus, și cum a vrut să ne încredințeze și Ion Barbu, „alba Isarlîk", misterioasa așezare dunăreană, răsare într-un peisaj care nu-i chiar atît de desprins de orice „concreteță geografică", cum afirma G. Călinescu, chiar dacă nu sîntem îndemnați la o localizare mai exactă, fără profit, de altfel, pentru înțelegerea mai profundă a poeziei. *Nastratin Hogea la Isarlîk* debutează cu un pastel în bună manieră tradiționalistă, care face să ne gîndim la o serie de exemple de la Alecsandri la Pillat și Voiculescu, fără să avem în vedere vreo influență :

*Țara veghea turcită. Pierea o dup-amiază,*
*Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază*
*Cînd, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,*
*Gîndacul serii urcă ghiocul de porfir.*
*Cer plin de rodul toamnei îmi flutura-tartane,*
*Tot vioriul umed al prunelor gîtlane :*
*Grădină îmi sta cerul, iar munții-parmalîk.*

*Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk,*
*Cu ziduri forfecate, sucite minarete*
*Și slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete*
*Și, azmuțit cîmpiei, un fluviu leșios...*

Imaginația poetului se va ridica tot mai mult pe „încolăcite ceasuri" pînă la icoana țării de altădată, turcită, la modul fanariot și caricatural. Țărmul concret este părăsit pentru „Orientul mirific" de care vorbise G. Călinescu [30]. Culorile sînt pregătite de Anton Pann, de Ion Ghica și Matei Caragiale, dar amestecul, îmbinarea lor, îi aparține numai lui Ion Barbu. Ele așternd drumul pe care avea să intre în Isarlîk Nastratin Hogea, nepăsător, în egală măsură, la „spornica mulțime" ca și la darurile pașei. Lumea crepusculară, împotmolită, spre care înaintează Argos, pe o mare putredă, întoarce imaginația de la mitul de aur al argonauților la un țărm al descompunerii și vechimii incerte :

---

[30] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 810.



Scanned with OKEN Scanner

*Ce ruginiri de ape trezite și ce brîncă*
*Lăsară fierul rînced și lemnul buretos ?*
*În loc de aur, pieptul acelui trist Argos*
*Ducea o lînă verde, de alge năclăite,*
*Pe cînd la pupă, trase — edec ca niște vite*
*Cu țeastă nămoloasă și cornulețe mii,*
*Treceau în brazda undei șirag de răgălii.*

Insistența în descrierea forfotei ulițelor, a caicului părăginit, a mării lîncede, sufocate de alge, aspectul lui Nastratin, chinuit de foame și aproape gol, măresc ispita turcă pe care acesta o respinge, punînd în evidență, mai pregnant, sensul acestei parabole care vorbește, în limbaj voit bufon, antonpannesc, de drama „unei singurătăți exasperate", după cum precizează chiar poetul. E, într-un fel, destinul singular al lui Hyperion, comunicat în alt limbaj, ironic, atît de departe de gravul limbaj eminescian. Imaginii cosmice îi ia locul un spațiu mai concret și mai familiar, dunărean-balcanic, din care poetul extrage sensuri la fel de înalte. Nastratin și Hyperion sînt două fețe ale poetului. Și dacă Ion Barbu ne invită să vedem în poemul său o pluralitate de sensuri, de ce n-am întîrzia și asupra acestuia : „Vecinică" este doar nemulțumirea creației, care ne sacrifică izolării : *„Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el"*. Sensul acestei jertfe trece și pe lîngă mitul meșterului Manole.

Dacă întrezărim în *Nastratin Hogea la Isarlîk* o parabolă despre existența poetului, a creatorului în general, mediul de aici nu ni se pare mai împuținat de culoare autohtonă. Acest autohtonism balcanic a format întotdeauna un obiect de discuție și poziția cea mai interesantă, deși pleacă de la comentatorii care l-au precedat, și în special de la Tudor Vianu, rămîne tot aceea a lui G. Călinescu, tentat, de la *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* la *Compendiu*, să aducă corective substanțiale punctului de vedere expus inițial, constantă rămînînd sublinierea pitorescului folcloric, respins cu atîta vehemență și atît de consecvent de poet : „Pitorescul folcloric, respins teoreticește de autor, este însăși rațiunea de a fi a ciclului așa-zis balcanic. Totuși produc-



Scanned with OKEN Scanner

ţia aceasta plastică dar nedocumentară ar sta discordantă fără un principiu interior explicativ. Poetul a voit să reacţioneze împotriva tradiţionalismului etnic, ce i s-a părut convenţional, deducînd din fundul obscur al sufletului imaginea unei lumi mai îndepărtate, clasice în sens oriental, dar mai organic legate de sînge. Obiectul poeziei este deci nu faţa concretă a lumii balcanice, ci schema ei ideală adică „o simplă ipoteză morală" de unde lipsa de istoricitate şi de concreteţă geografică, *Isarlîk* fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a unei Turcii stătătoare, existînd în afara dispărutei Turcii osmanlîi, o formă etnică închisă, nemişcată" (p. 810). În *Compendiu*, faţa acestei Turcii abstracte apare substanţial modificată. Întreg ciclul balcanic este anexat, de altfel „tradiţionalismului" românesc „corectat" : „În ciclul *Isarlîk*, Ion Barbu profesează „balcanismul", luîndu-şi ca linie de conduită poezia bufonă a lui Anton Pann, cu gîndul că astfel tradiţionalismul era corectat printr-o observare mai pozitivă a fondului etnic real" (p. 363). Nu-i vorba însă, pînă la urmă, atît de un fond etnic mai „real", ci de acordarea unei semnificaţii neaşteptate acestei lumi care se autodesfiinţează, uşor de recunoscut şi în provinciile dunărene ale imperiului în toată istoria unei bune părţi din secolul trecut. Ion Barbu simţea mereu o irezistibilă atracţie spre această perioadă nestabilă. O priveşte fără îndîrjirea oamenilor din secolul trecut, ci mai degrabă nostalgic, învăluind-o într-o aură de poezie care o sustrage istoriei concrete pentru un anume timp sufletesc.

*Domnişoara Hus*, dintre toate poeziile lui Barbu, a fost anexată cel mai fără ezitări unor zone folclorice, mai exact descîntecului. Observaţia este, firește, în întregime exactă, sprijinită temeinic pe identificarea riguroasă a izvoarelor folclorice în culegerea lui A. Gorovei, *Descîntecele românilor* [31]. Se impune, însă, şi notarea celorlalte surse, la fel de evidente. Una trece, în scena „dan-

[31] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, 1935, pp. 52, 53 şi 54 şi Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*, 1936, în volumul *Arta populară şi relaţiile ei*, „Minerva", 1971, pp. 250 şi 254.



Scanned with OKEN Scanner

ţului“ cu arnăuţi şi polcovnici, printr-o pagină similară din *Kir Ianulea*, iar alta porneşte de la proza preţioasă a lui Matei Caragiale. Reproducem numai scena dansului :

*Ea danţa*
*Acaná*
*Cu muscalii şi cu turcii :*

*Paşi agale*
*Cu paşale*
*Paşi bătuţi*
*Cu arnăuţi.*
*Sprinteni, spornici,*
*Cu polcovnici*
*De tot sprinteni*
*De tot sus*
*De strigau, pierduţi, ibovnici :*
*— Işalá* [32]*, Domniţă Hus !*

Oricît a vrut Ion Barbu să fugă de pitoresc, este evidentă, peste tot în acest ciclu balcanic, plăcerea cu care poetul gustă cuvîntul de epocă, oriental mai ales : „Este — Domnişoara Hus / (Carnaksí, Maşalá !) / Cu picioare ca pe fus, / Largi şalvari / Undeva“. În *Cîntec de ruşine* acest pitoresc lexical, obţinut prin utilizarea unui material care-şi ţipă cu ostentaţie amuzată caracterul oriental eterogen, este încă şi mai evident.

Partea întîi din *Domnişoara Hus* este o invocaţie magică, cum ne arată şi titlul *Ceas de ceară*. Chipul ei, sau poate cel al iubitului, dispare şi se recompune în urma unor practici vrăjitoreşti destul de vag sugerate. Socotim că sîntem îndreptăţiţi să dăm ca sens posibil acestui prolog încercarea de recăpătare a tinereţii pierdute printr-un contract cu diavolul, „cel cu plisc întors de ceară roşie“, într-o stranie apropiere a mitului faustic de vechile credinţe româneşti. Dorinţa şi amintirea se suprapun mereu realităţii în mintea bietei nebune care-şi deapănă incoerent viaţa *(Prezentare)*, urmărită de poet

[32] Termenul se află şi la Ghica, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, 1967, p. 33.



Scanned with OKEN Scanner

în timpul gloriei trecute, care reînvie sfîrșitul epocii fanariote cu luxuriança lexicală din *Kir Ianulea,* formînd elementul de opoziție cu decrepitudinea din prezent *(Vaduri și alaiuri).* Din această opoziție se alcătuiește un portret neîndurător al unei ființe cu existența pe jumătate reală, pe jumătate fabuloasă, care se tîrăște, în hărmălaia cîinilor, „printre căsoaie" și urzicile maidanului, ca Pena Corcodușa, cu picioarele de cerșetoare fugărită : „Și picioarele în coji, / Numai noduri, numai dîre, / Unde ani și ger, răboj, / Încrustară : cu satîre !" Peste nenorocirea straniei ființe poetul așterne *Cuvinte de îmbărbătare,* în care este închisă simpatia lui Matei Caragiale din *Craii de Curtea-veche* pentru o lume înrudită. Alunecarea din real în fabulos se realizează deplin în *Aur netemporal,* partea cea mai densă de poezie a întregului poem, total scoasă de sub zodia pitorescului balcanic pentru anexarea ei deplină visului : „Hăt la cel / Vînăt cer / Împăcat la sori de ger, / Unde visul lumii ninge, / Unde sparge și se stinge, / Sub tîrzii vegheri de smalț, / Orice salt îndrăznit...". În felul acesta *Chemarea mosorului* apare magistral pregătită, dezvăluind sensul fundamental al acestei poeme care, pornind de la o fixație erotică, mărturisește despre rolul narcotic al fanteziei în opoziție cu rațiunea trează. „Saltul îndrăznit" este transferat visului. Realitatea este anulată și domnișoara Hus, cerșetoare pe podurile Bucureștilor de altădată, rămîne în față numai cu fantasmele unei tinereți opulente din care caută să desprindă cu ajutorul unui „descîntec din fetie" un episod amoros. Din frumoasele versuri ale părții finale, atît de aproape de descîntece, sîntem nevoiți să alegem doar cîteva :

*Buhuhú la luna șuie,*
*Pe gutuie să mi-l suie,*
*Ori de-o fi pe rodie :*
*Buhuhú la Zodie ;*

*Uhú, Scorpiei surate,*
*Să-l întoarcă d-a-îndărate,*



Scanned with OKEN Scanner

*Să nu-i rupă vrun picior*
*Cîine ori Săgetător!*
. . . . . .

*Buhuhú, uhú, de zor*
*Şi-înc-o dată, prin mosor,*
*Doar i-o da mai mult îndemn*
*Coadei lingurii de lemn*
*(Lemn de leac)*
*Doar l-o-întoarce berbeleac*
*Doar l-o duce vălătuc*
*Pe ibovnicul uituc !*

Contrar unor comentatori care văd în *Domnişoara Hus* o întregire a „mitului soarelui", în cosmologia barbiană [33], sîntem tentaţi să anexăm poezia numai „roatei Venerii", refuzîndu-i cercul lui Mercur. Desprinsă din aceste abstracţiuni, poezia rămîne la fel de plină de semnificaţii, vorbind, prin destinul domnişoarei Hus, cu mai multă căldură umană şi profunditate, în acest ciudat şi unic amestec de grotesc şi tragic, despre viaţă şi trecere, sens relevat chiar de poet.

Ce este această cetate Isarlîk pe străzile căreia trec fiinţe tragice ca Nastratin şi domnişoara Hus ? „Simplă ipoteză morală", semn „la mijloc de Rău şi Bun", Isarlîk este însuşi teritoriul poeziei. Spaţiul concret al unei lumi anume, de la care se porneşte şi în *Selim* şi în *Nastratin Hogea la Isarlîk*, ca şi în *Domnişoara Hus* sau în *Cîntec de ruşine*, este abandonat visului, de unde acea puternică impresie de atemporalitate şi aspaţialitate, de care s-a vorbit, după G. Călinescu în special, în întreaga exegeză barbiană. Şi cu toate acestea, ciocnirea dintre real şi ireal nu va risipi niciodată, în poema finală, ca în întreg ciclul, impresia de atmosferă care pluteşte peste un loc ce poate fi recunoscut, cu toate că reconstituirea lui ar părea absurdă. Această impresie de *aici* nu este degajată de elementele decorului exterior, neînsemnate, ci de un spaţiu şi de un timp interior, de acea „ipoteză

[33] Basarab Nicolescu, op. cit., p. 118.



Scanned with OKEN Scanner

morală“ în care ne poate plasa însă numai o lume cu istoria cunoscută. Aceasta este lumea lui Nastratin Hogea :

*— Isarlîk, inima mea,*
*Dată — în alb, ca o raia*
*Într-o zi cu var și ciumă,*
*Cuib de piatră și legumă*
*— Raiul meu, rămîi așa !*

*Fii un tîrg temut, hilar*
*Și balcan — peninsular...*

*La fundul mării de aer*
*Toarce gîtul, ca un caer,*
*În patrusprezece furci,*
*La raiele ;*
*rar, la turci !*
*Beată, într-un singur vin :*
*Hazul Hogii Nastratin.*

În această cetate beată, în forfota și culorile ei violente („Cólo, cu doniți în spate, / Asinii de la cetate, / Gîzii, printre fete mari, / Simigii și gogoșari“), Ion Barbu se închide cu amintirea lui Anton Pann, identificat cu Nastratin, în care propune chipul unui poet-vraci consacrat de fantezia populară : „La jar alb topește in, / Vinde — în leasă de copoi / Căței iuți de usturoi, / Joacă, și-în cazane sună / Cînd cadîna curge-în Lună“. Barbu se întîlnește în astfel de versuri cu Tudor Arghezi, un alt mare poet al spațiului autohton balcanic :

*Deschideți-vă, porți mari !*
*Marfă-aduc, pe doi măgari,*
*Ca să vînd acelor case*
*Pulberi, de pe lună rase,*
*Și-alte poleieli frumoase ;*
*Pietre ca apa de grele,*
*Ce fireturi, ce inele,*
*Opinci pentru hagealîc*
*— Deschide-te, Isarlîk !*



Scanned with OKEN Scanner

Deşi în ultima vreme numele lui Barbu se rosteşte tot mai adesea în preajma aceluia al lui Eminescu sau Blaga, observîndu-se, în acelaşi timp, în precizarea surselor autohtone, chiar un anume mioritism, înrudirea se stabileşte mai curînd într-un spaţiu moştenit de la Anton Pann pe care îl împarte, în primul rînd, cu Arghezi, către care îl conduce şi înclinaţia spre grotesc. Versurile cu care poetul îşi face intrarea în cetate, îngrămădind în samare mărfuri curioase, „pulberi lunare" şi „poleieli frumoase" : pietre, fireturi şi inele, nu fac şi mai nedrept calificativul „poetică măruntă şi manufacturieră" cu care strivea poezia lui Arghezi *Dor dur ? Isarlîk*, cetatea poeziei, ciclul cel mai pătruns de culoare autohtonă din întreaga poezie a lui Ion Barbu, în care se rostesc, în „primăvara belalie", şi dulcile silabe din *In memoriam :*

*Cir-li-lai, cir-li-lai,*
*Precum stropi de apă rece*
*În copaie cînd te lai ;*
*Vir-o-con-go-eo-lig,*
*Oase-închise-afară-în frig*
*Lir-liu-gean, lir-liu-gean,*
*Ca trei pietre date dura*
*Pe dulci lespezi de mărgean.*

este în acelaşi timp, şi partea cea mai intimă, cu sentimentul cel mai puţin retezat de lucirile de „hanger repezit" ale raţiunii din toate versurile pe care le-a scris poetul. Acest hotar vechi, învăluit în culorile stranii şi moi ale apusului, teritoriu rîvnit de visul poetului : „Stinsă liniştirea noastră (şi aleasă) / Isarlîk încinsă, Isarlîk mireasă !" va fi părăsit de Ion Barbu pentru „celălalt univers de purităţi şi semne", al poeziei mai întîi, aşa cum o concepea în *Din ceas, dedus. . .*, şi apoi al geometriei, nu fără regrete şi întoarceri, pe alte căi, la jocul prim („Isarlîk inima mea"), alcătuit dintr-o experienţă concretă pusă în evidenţă şi de versurile tîrzii din *Protocol al unui club Matei Caragiale*, socotită „cea mai înaltă poezie" pe care a scris-o. Regretăm, în încetarea acestei dualităţi, pe care am citit umbra lui Ianus, patronul răscrucilor, nu numai stingerea uneia dintre cele mai



Scanned with OKEN Scanner

originale voci din lirica română modernă, dar, privind faptele fără prejudecăți puriste, și încetarea uneia dintre cele mai proprii laturi, ignorate, a spiritualității naționale. Cît timp Ion Barbu și-a împărțit universul abstract, de semne, căruia i s-a închinat — mai tîrziu —, cu poezia, a găsit, într-o sferă alogenă a spațiului autohton, elementele care-l fac din cel mai savant poet român, unul dintre cei mai naționali.



Scanned with OKEN Scanner

# ION VINEA, POETUL

Cu o consecvență prin care mult timp n-a trecut nici o îndoială, Ion Vinea a fost anexat mereu poeziei moderniste și chiar de avangardă. Care mare nume de poet, român sau străin, din descendența postromantică, de la simbolism la futurism, dadaism, suprarealism și expresionism [1], n-a fost pomenit alături de al lui Vinea ? Publicistul, animatorul și conducătorul unor reviste de avangardă, și mai ales directorul „Contimporanului", n-a fost separat întotdeauna de creator. Imaginea cu care poetul a ajuns pînă la noi este mai ales cea din *Manifestul* revistei „Unu", popularizat de citatul larg din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, unde-l găsim pe Vinea într-o companie foarte aleasă de reformatori ai poeziei, puși sub un cer în care se încrucișează toate zborurile și undele civilizației moderne : „cetitor, deparazitează-ți creerul" / strigăt în timpan / avion / t.f.f.—radio / televiziune / 76 h.p. / marinetti / breton / vinea / tzara / ribemont-dessaignes / arghezi / brâncuși / theo van doesburg. . .". Și ce

[1] Foarte semnificativ în acest sens este studiul introductiv al lui Mircea Vaida, *Ion Vinea : al amintirilor și al umbrei*, publicat în ediția pe care o îngrijește împreună cu Gh. Sprințeroiu, *Opere*, 2 vol., Editura „Dacia", Cluj, 1971. De consultat și notele care însoțesc primul volum, foarte minuțios alcătuite, cu înregistrarea tuturor părerilor care s-au exprimat asupra poeziilor lui Ion Vinea.



Scanned with OKEN Scanner

poate fi mai departe de toată această gălăgioasă reclamă decît poezia sa, în ciuda unor versuri mai violent colorate, puține și izolate în ansamblul operei, care răspund mai bine unor luări de poziții modernist-constructiviste din „Contimporanul“ mai ales. Încadrat de Șerban Cioculescu, în *Aspecte lirice contemporane,* în poezia de avangardă ca „talentul cel mai reprezentativ“, lui Vinea i se rezervă, încă de pe atunci, o foarte moderată „poziție de centru“ (p. 40). Astăzi cînd, în sfîrșit, opera sa poetică este cunoscută deplin, în toată întinderea — și meritele unor editori pasionați ca Mircea Vaida și Gh. Sprințeroiu nu sînt deloc neglijabile — această poziție se conturează din ce în ce mai clar, cu o deplasare chiar către liniștite zone clasice.

În poeziile lui Ion Vinea, lucru curios pentru un modernist care fuge de orice limitare națională sau geografică, nu lipsește un anume sentiment al locului, care nu ne va da dreptul însă, niciodată, să facem din el un tradiționalist. Obsesia fundamentală este *fîntîna,* pe care o regăsim în poeziile sale din toate fazele, un element atît de specific pentru peisajul dunărean. Departe de ruralismul unor predecesori, Ion Vinea nu pornește de la intenția de a descrie satul, idilic sau neidilic, ci de la necesitatea interioară de a găsi mijloacele potrivite, pe care le va căuta și în mediul citadin, pentru a-și defini propriile-i stări sufletești. Aproape toate ipostazele lirice din poezia lui Vinea, ácele sensibilității poetului fiind căzute cel mai adesea la tristețe, sînt traduse de metafora „fîntînii“, trop-cheie, alături de „oră“ (timpul) : „Să ne oprim aici la fîntîna secată“, „s-au stins fără urmă fîntînile“, „toamna pe zborul fîntînilor“, „fîntîni bolnave“, „fîntînile de-otravă“, „lipăie aștrii tuturor fîntînilor“, „lespezile moartelor fîntîni“ etc. Metafora aceasta sugerează, de cele mai multe ori, un univers închis, scufundat, sufocat, părăsit, otrăvit și invadat, ca fîntîna din basme, de o faună blestemată. Nici pastelul *Pantelimon,* atît de deosebit de producțiile similare ale înaintașilor, nu ni se pare izvorît din intenții polemice, antisemănă-



Scanned with OKEN Scanner

toriste, cum crede Mihail Petroveanu[2], ci tot pentru a nota un dezastru interior, provocat de o făgăduială de dragoste. Peisajul pare ireal, ieșit dintr-un cataclism: „Ocol zidit, plîns de foi și ferestre, / bivolii fumegă prin smîrcuri. / Arborii cu ghiare de cărbune / sfîșiau un cer care fugea". O replică modernistă, cu accente mai ascuțite la viziunea semănătoristă a satului, o vedem mai degrabă în poemul în proză *Un căscat în amurg*, care ar trebui citat în întregime pentru imaginile lui ce reconstituie în joacă, dar foarte exact, un sat de „zaruri", Gîrcenii, scăpat de pe deal de mîna lui Dumnezeu:

*A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie; pîntecul ei, valea mată și rotundă, în bruma dealurilor: femeie goală între perne moi.*
*Cloșcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle sătești, — și pe un dîmb din fund Dumnezeu a jucat table și a scăpat Gîrcenii, zaruri cu geamul rotund.*

Replica acestui sat este sarcastică și alungă unda nostalgică și de umor gratuit care pare a se instala la început. Plictisul de aici, transferat într-o atmosferă bucolică, este o poză cu precise intenții ironice la adresa spleenului citadin:

*... De o săptămînă nici un factor poștal n-a mai sunat din corn, călare*
*în schimb, iată un popă-negru călărește cu picioarele în șosea, iată depărtarea muge și s-așterne pe o cireadă iată vîntul se înhamă cu tălăngi moștenite din tată în fiu*
*iată ... —*
*nu mai știu pesemne e tîrziu,*
*căci lucește sărăcia-n luminițe la ferestre mici ca niște iconițe*
*căci gospodăriile cerului s-au închis, sfinții*
*și-au lepădat*
*pe nori nestinse pipele și s-au culcat cu nevestele*

---

[2] Vezi studiul *Ion Vinea*, în volumul *Ora fîntînilor*, Editura pentru literatură, 1964, pp. VIII—IX.



Scanned with OKEN Scanner

*căci turme biblice și plictisite urcă, urcă, urcă, urcă, pe cărare și pocnesc printre bice, hăis-cea și vorbe murdare.*

Săgeţile sînt îndreptate în direcţii opuse, cuprinzînd un spaţiu larg antisemănătorist și antisimbolist.

Adăugăm și acest peisaj grav din Transilvania *(Hotare)*, din care nu lipsește culoarea locului : „O stea pe tîmpla din Ardeal. / E muntele sau e vreun voievod / că sperie-se cîinii stînelor / și aerul se turbură ca gîrlele ?“. Sînt, fără îndoială, versurile cele mai „tradiţionaliste“, dacă putem spune așa, pe care le-a scris Ion Vinea.

Aceeași obsesie a fîntînii, de care se leagă indisolubil satul, este scoasă din nou la suprafaţă de chipul unei fete *(Fira)*, desenat cu o peniţă extrem de sensibilă, în surprinzătoare imagini rustice, ca o zeitate a verii : „Fată cu părul ca seceta, / cu dorul ca paiul, / cu inima ca luceafărul, / mi-amintești satul din chenarul livezilor / cumpăna de lemn și jghiabul ei verde, / marginea pădurilor cu iarba pitică“. Între locuri și om circuitul este atît de puternic încît se confundă. Fira, „fată a trestiilor și a tălăngilor“, este o plantă de la Dunăre : „sînul tău strivise busuioc și mintă, / gura ta rîdea, / risipea inele / de apă firul cîntului, / ochii tăi de plantă înfloreau de-un gînd“. Elementele decorului, îngîndurarea fetei și o anumită atmosferă de calm duc gîndul, cu toată împotrivirea prosodiei, pînă aproape de *Sara pe deal* : „Fată cu trupul poleit de soare, / toamna a fost tîrzie, — vitele veneau / poticnind și leneș și gemînd, acasă“. Mai frapante sînt imaginile din *Ioana*, o fiinţă stranie, „slută“, cu minţile împrăștiate, de care satul face haz : „În curtea de culoarea mării rîde o fată slută / și vîntul îi prinde rochia în scaieţi și cucută. / Aerul e sărat și foarte vechi gardul pe unde / cîte o vită de var murdar pătrunde“. Într-un peisaj sălbatic, bălărios, cu bufniţe, lilieci și lumini tremurătoare, nevinovăţia, întruchipată în această fiinţă neștiutoare, care exorcizează printre mormintele cimitirului, se lovește de neînţelegere și este luată în rîs : „Fata care nu știe ceti, / fata cu rochia murdară / plînge pe mormintele pustii, / cheamă păsări galbene din vară“. Imaginile din



Scanned with OKEN Scanner

finalul poeziei par a prelungi un sens alegoric în apărarea nevinovăţiei ameninţate de neînţelegere. Satul lui Vinea este fantastic, şi aici atingerile expresioniste ni se par mai evidente, dar la alt mod decît cel din poezia lui Blaga, altfel scufundat în eres, ca în *Cîinele pămîntului :* „Cîine de nicăirea, cîine al nimănuia, / de pripas sub pragul depărtărilor, / păstorind sumbrele umbre ale umbrelor, / simte şi împarte prin văzduh prevestirile...". Această angoasantă „pîndă sub pas, pîndă sub gînd", un fel de cobe (titlul sub care a apărut iniţial poemul) din mitologia populară românească, însoţeşte destinul omului, întunecîndu-l cu prevestiri sumbre venite de pe tărîmul umbrelor. *Cîntecul ursarului* adînceşte această zonă de folclor, cu ritmuri şi forme populare, într-o alegorie cu semnificaţie politică : „Între noi, ca / să-mi fii dragu', / numai bezna / şi ciomagu'". Fără să uităm pe polemistul Vinea, observăm că ceva din Arghezi se strecoară în aceste versuri muşcătoare.

Vom întîlni la Vinea ca şi la Pillat, în poezii care exprimă însă alte stări sufleteşti, trăsuri boiereşti pe drumuri de ţară *(Paşi prin foi),* popasuri la conace pentru „izgoniţii oraşelor" *(Lui Marcel Iancu),* un anumit gust al interioarelor *(De departe)* şi prospeţimea de senzaţii a orăşeanului transplantat temporar la ţară *(Koh-i-noor).* Interioarele care amintesc de Pillat — poate fi vorba însă şi de surse franceze comune pentru poeziile scrise înainte de apariţia volumului *Pe Argeş în sus* sau de simple paralelisme — evocă un climat afectiv foarte diferit la Ion Vinea ca în poezia *De departe :*

*Vreau să ştiu de casa părinţilor*
*cu scara rece de care mi-e frică,*

*de lampa de bronz de după zăbrele*
*care strălucea la fruntea tîrzie,*

*de portretul oval dacă mai priveşte,*
*de albul ferecat ca icoanele.*

După apariţia volumului *Venin de mai* este uşor să ne explicăm unele amănunte biografice la care face alu-



Scanned with OKEN Scanner

zie poetul în versurile unor poezii ca cea citată. Casa și interioarele de aici sînt cele de la Drăgănești, Vadul Istrului în roman, de care poetul s-a simțit atît de legat. Acestea îi aduc în preajmă întotdeauna fantoma fratelui mort, care apare în *Venin de mai* sub numele Pierrot. Țărmul care se scufundă, amenințat de ape, casa bătrînă, părăginită, frunzele care plutesc pe bălți, poarta ruginită, cu drug, și „stafia care rătăcește" între „mormîntul cel mic / în care am închis fratele de jocuri" și „noaptea din ferestre" sînt aceleași în *Venin de mai*. Întors spre trecut, spre „casa amintirii", ca și Pillat, dar trist, fără exuberanța, pitorescul și seninătatea cu puțină ceață nostalgică a acestuia, Vinea se lasă împresurat de umbre tragice :

*Vreau sîngerarea soarelui sleit pe lacuri,*
*în amurguri bivolii mugind,*
*freamătul grădinii dintre ziduri,*
*izul fructelor de ceară din cămările de iarnă,*
*penumbra cu parfum de camfor a salonului de rips,*
*în oglinzi cu apele uitării*
*și unde-a stat între făclii*
*fratele dus dintre cei vii.*

*Vreau pasul tatei care suie scara,*
*gongul de bronz să sune cina,*
*vreau, mamă, iar să-mi aud numele*
*rostit duios și aievea*
*cum a rămas plutind în paragina din gînd.*
*Să ferec vraja-n casă cu drugul pus în poartă,*
*să foarfec în firidă candela*
*și singur în aria moartă*
*să-mi latre-n noapte Priam la zodiile reci*
*pînă tîrziu, a urît, a pustiu,*
*cînd în așternutul cu mireasmă de lavandă*
*voi adormi de veci.*

(Cale-ntoarsă)

Același ton scăzut, de spovedanie tristă, în decorul cunoscut de „destrămări vegetale" a bălților din preajma „casei cu greieri", cu „morile strîmbe", „plopii de fum"



Scanned with OKEN Scanner

și eleșteul în care se răsfrînge toamna, îl întîlnim și în *Încheieri.*

Acest pronunțat simț al locului, care vine în lirica lui Vinea din amintirea Drăgăneștilor, a Gîrcenilor, a bălților dunărene și a țărmului dobrogean, nu contrazice citadinismul de care s-a vorbit atît în cazul unui scriitor de avangardă, chiar și moderat, cum a fost considerat mereu poetul. Cetatea lui Vinea, ca și aceea a lui Barbu, este tot dunăreană („Din ce trecut ne chemi, cetate / de turnuri noi și mînăstiri uitate? / La umbra ta pasc turmele, / ierburile se opresc la Dunăre" *(Cumpănă),* poate mai puțin turcită, și-l adăpostește pe poet cu amintirile și obsesiile sale, i le întreține și i le dezvoltă, într-o izolare, care este aceea a lui Andrei Mile din *Venin de mai,* aceeași la Vadul Istrului ca și în capitală. Decorul, schimbat la oraș, exprimă „aceleași stări sufletești", care sînt, după cum teoretiza Vinea în „Contimporanul", esența poeziei. Poemele *La ora cînd cafenelele se închid,* mai ironicele *Total* și *Mistere,* cît mai ales *Impas,* transmit o anumită melancolie nedefinită, apăsătoare, într-un spațiu închis, fără perspectivă, spațiul neputinței și al ratării pe care l-a înfățișat și în existențele paralele ale lui Lucu Silion din *Lunatecii* și Andrei Mile din *Venin de mai:*

*Sînt azi ca un cîmp*
*de mărăcini cu cer roșu în fund,*
*sau ca un cătun risipit sunt*
*și cojit în amurg ca un dîmb.*

*Doamne, lasă-mă să mă închin ție,*
*obiceiul e vechi și e bun cînd ești slab.*
*Leagănă-mă tu, melancolie,*
*cu isonul lin și abia bolnav.*

*În hotelul de periferie*
*ce cuminte m-am însingurat*
*de pe macatul meu decolorat*
*moartea să o sun, la sonerie.*

*Sub fereastră, mișună cetatea,*
*i-aud trecînd norodul greu și des.*



Scanned with OKEN Scanner

*De-o goarnă îmi zbîrnie toată singurătatea.*
*E-n van. Am măsurat și am ales.*

(Impas)

În acest spațiu în zadar răsună unele îndemnuri tonice ca în *Îngerul a strigat,* mai mult o reacție ironică decît o integrare optimistă în cotidian și în ciclurile naturii. Localitățile estivale abandonate devin simbolul dezolării în poezia lui Ion Vinea *(Pe urma pașilor, Mort-sezon).* Poetul caută „urma pașilor pierduți" sau pune trecutului melancolice întrebări villoniene („Unde sînt glasurile de altădată ? / poate că zvonul lor mai întîrzie / în umbrele rămase aici . . . / Doar dacă-n vis le mai poți auzi. // Unde e cugetul acestui loc și în cine / a luminat candela lui ascunsă ?. . . *Casa din Mangalia),* pentru a da și mai mult de „gîndul tomnatic" și de „gustul vieții lîncede din gîtlej" *(Pe urma pașilor).* Aspectele acestea sînt numai aparent dezmințite de viața și agitația marilor metropole. Palace-urile sînt mai degrabă adăugate, răspund unor programări estetice în spiritul modernismului interbelic, nu au aderența sufletească pe care o evidențiază celelalte poezii citadine. Dacă *Wisky-Palace* ne cîștigă mai puțin, nu se poate trece cu vederea, însă, că Ion Vinea este și un excelent pictor al orașului modern, în care se va plimba la fel de însingurat. În *Lamento,* poezie care a reținut adeseori atenția criticii, se face o foarte exactă descriere a orașului noaptea, trist ca un sfîrșit de spectacol, grotesc în oscilarea luminilor suspendate, care pun în relief linii mișcătoare și neașteptate, prelungite profund în interior. Jocul concret al luminilor și umbrelor este privit cu ochi de estet și poetul suferă, pe dedesubtul platoșei de ironie cu care se acoperă, de inutilitatea unei civilizații sustrase oricărei finalități :

*Ploi de martie, tragedie citadină,*
*arborii își face semn ca surdomuții.*
*Pentru spectacolul de adio*
*plîngeți lacrămi de făină*
*printre sonerii, lumină,*
*De Sfîntul Bartolomeu al afișelor.*



Scanned with OKEN Scanner

*Dinspre bariere noaptea vîntuie, —*
*treci între cristale, feeric, deci,*
*pe rugul tău lăuntric răstignită,*
*în dîra farului, snop imponderabil,*
*cu echipaj pe pneu rostogolit.*

Poet elegiac, Ion Vinea se învăluie în lumina nesigură a crepusculului (*Amurg*), se lasă absorbit de întunericul nopții (*Nocturnă, Nox, Una*) și, firește, preferă anotimpul crepuscular, toamna. Tristețea numeroaselor mici piese elegiace pe care le-a scris nu pare atît de devorantă ca la Bacovia, de unde impresia unor critici (Șerban Cioculescu și toți cei care au plecat de la pătrunzătoarele sale observații din *Aspecte lirice contemporane*) că luciditatea îi reprimă sentimentele. Culorile autumnalelor sale sînt mai grele și paleta mai bogată : „Toamna roșie adoarme în aur vechi“ (*Plîns*), „parcul e plin de episcopi, / aur sleit pe toate cărările“ (*St. Martin*), iar pletele lui Avesalon, „încîlcite pe ghiare de ramuri uscate“, transformă toamna într-un „incendiu somptuos“. Aceste mici elegii sînt foarte intelectualizate și i-au stabilit poetului, care vorbește de tristețile elegante în *Amurg*, reputația, nu întotdeauna motivată, de lucid. Printre ele întîlnim mici capodopere, ca atît de simetrica *Declin*, un cîntec în care frumusețea, ca apa lacurilor de munte, te împiedică, la prima vedere, să-i bănuiești profunzimea, atît de stilizată apare mecanica devorantă a naturii : succesiunea anotimpurilor, „apele ce-și urmează albia“, mișcarea eternă a frunzelor, creșterea „arborilor neajunși la cer“, „turmele ce-și pasc soarta pe cîmp“. Aici, în acest decor de paragină sau hieratic, poetul își cheamă iubita, de multe ori o amintire fără trup, ca Tanit din vedeniile lui Andrei Mile, sau se lasă împresurat de umbrele lui Hades.

Poezia lui Ion Vinea este confesivă și rememorează de multe ori o iubire apusă. Această iubire este diafană, de gingășii romantice, cu plimbări prin păduri, în peisaje autumnale sau de-a lungul cheiurilor (*Întîlnire*), „chin sfînt“, un „vis de toamnă“ (*Dintr-o toamnă*), o rătăcire într-un decor ireal, copleșit de vechime (*Poveste*), o as-



Scanned with OKEN Scanner

piraţie *(Celei venite)*, meditaţie la gura sobei, în care amintirile îşi picură o melancolie de romanţă ca la Eminescu *(Priveghi)*, arsură senzuală *(Pro domo, Hram, Litanii)*, pasageră şi ritualică *(Campanie, Rit)*, cinică *(„L'indifférent")*, vîndută *(Lowness)*, dionisiacă, o căutare „în numele lui Pan şi Priap" *(Stuprum)*, ironică *(Tînguirea lui Azor)*, îndoită *(Sfîşieri)*, strivită *(Ceas rău)*, ratată *(Disonanţe)*. Dar această iubire, aşa cum o afirmă lirica de maturitate mai ales, din jurul şi de după anul 1930, este o legătură adîncă, predestinată, o unire deplină sub o oră suspendată *(Insomnii, Vecie, Drum)*:

*Sînt clopotele în gînd sunînd vecia noastră,*
*oră cu oră cuprinsă de amîndoi.*
*Iubirea e de mai-naintea noastră*
*şi mult ne poartă dincolo de noi.*

(Vecie)

Ipostazele sentimentului erotic sînt numeroase în lirica lui Ion Vinea şi încercarea noastră este departe de a le epuiza. Pe deasupra lor flutură un ideal absolut, intangibil, pe care l-am numi mitul lui Tanit. E o femeie din vis, cu nume diferite sau anonimă, o dulce irealitate: „Ana din vis, de lumini luminată... / Teama dintîi în noi furişată" *(Medalion)*; o misterioasă Tamara: „Sibilă-n clipă, curtezană veşnic, — / te chem, Tamara, azi din ce declin?" *(Comemorare)*; un nume pentru „ivirile de lîngă vis" *(Gina,* I, II); o femeie cu „chipul ca ora ceaiului" în ochii căreia se oglindesc „visuri palustre", amintindu-ne de Anca Ştefăniţă din *Venin de mai,* care în poezia *St. Martin* „răspunde la numele de Margareta"; o femeie a mării şi a lutului dobrogean, nălucă a singurătăţii, „chip fără nume, gînd fără chip" *(Chip)*; o moartă tînără sau o călugăriţă ca în poezia romantică *(Celei adormite, Carmelita)*; „o iubire nedesluşită şi fără destin" *(Remember)*; o umbră „sfîntă, din vis mărturie" *(Sfintei de azi)*; un geamăt deasupra ruinelor *(Finis)*; „palida iubită din poemele de altădată" *(Invocaţie)*; „spectral ivită, visului meu soră" *(Magie)*; o Diană „lunatecă" *(Obsesie)*; femeia amintirii în care se oglindeşte „eleşteul mort", simbol frecvent în literatura lui Ion Vinea. Această nă-



Scanned with OKEN Scanner

lucă romantică ce-i cutreieră visul de dragoste, chemîndu-l pe marginea unui „lac blestemat“ — și din nou ne vom gîndi la *Venin de mai* — este înfățișată într-un singur caz în limbaj modernist, chiar cu oarecare ostentație metaforică în zurgăvirea unei făpturi de „vis sau demență“ :

*Iubita mea cu nervii negri*
*gura închisă și dură*
*părul de fier încordat pe creștet,*
*ce vedenii sapi în perne cu fruntea*
*ce durere sugrumi crispînd mîinile pe sîni*
*ce filtru îți îneacă sufletul ?*
*Sufletul tău e un porumbar în care au intrat corbii,*
*e un puț în care se încurcă șerpii*
*e un horn înfundat cu crivăț*
*e o aripă de moară ce se zbate și cheamă pustiul,*
*— ești o pasăre prinsă de toamnă*
*sora mea, sora mea de dimineață*
*prietena mea de sieste*
*iubita mea de solitudine*
*balconul meu de urît, clopotul meu de vis*
*biblia mea de bunătate, ștergarul de istovire, hanul meu de drum necunoscut, foc roșu în gîndul besnelor*
*vale cu schit de lemn pentru reculegere*
*iubita mea, ascultă prelung cugetul polar al lunei*
*pe satul de marmoră . . .*

(Stelele)

Dintre elementele atît de variate care se înscriu în poezia lui Ion Vinea, sînt de reținut cele romantice (nălucile, paragina, peisajul lunar și nocturn), pe care se suprapun altele aduse de simbolism (parcurile, interioarele, depresiunea citadină), turnate de la început într-o formă care nu mai era a vechii poezii, de unde impresia ei de noutate șocantă. Influențele posterioare simbolismului și reacțiunii expresioniste contra unor clișee pe care acesta le fixase, îi angajează mai puțin versurile și numai sub aspect formal, deși s-a vorbit de „instinctul



Scanned with OKEN Scanner

tropic“ al lui Ion Vinea (G. Călinescu). Cu versurile sale, poetul înscrie acea „treaptă pe scara sensibilității“ pe care a cerut-o întotdeauna de la poezie, care apare, în opera sa, mai puțin răcită decît s-a crezut de experiențele intelectualiste moderne care o traversează. Poeziile lui Ion Vinea, desuete astăzi pe alocuri, demonstrează că soarta modernului este de a deveni repede vechi, în sensul că poate fi atașat valorilor eterne.

Scanned with OKEN Scanner

# NICOLAE LABIŞ ÎN LUPTĂ CU INERŢIA

Nimic nu lăsa să se întrevadă, în urmă cu zece ani numai, că vom asista așa de repede la o contestare atît de violentă a poeziei lui Nicolae Labiș. Și totuși negarea aceasta, surprinzătoare prin tonul ei categoric și aproape sfidător, făcută de un critic pe care îl prețuim pentru subtilitatea unora din observațiile sale, s-a petrecut (v. „dialogul" dintre I. Negoițescu și Gh. Grigurcu, în „Familia" nr. 3, 1968) sub privirile consternate ale acelora care l-au cunoscut și apreciat pe autorul *Primelor iubiri*. Nu vrem să uzăm de argumente sentimentale, vîrsta poetului, împrejurările de viață și condițiile în care a scris, moartea tragică, gloria repede stabilită și curioasa tentativă de a o întuneca. Nici lui Cîrlova și nici altor poeți sfîrșiți prea tineri, asupra destinului cărora s-au făcut atîtea prezumpții, nu le-au servit astfel de argumente, care sînt în afara operei supuse analizei critice. Vrem să încercăm, mai curînd, o explicare a acestei neînțelegătoare respingeri, convinși că sîntem în fața unui fapt semnificativ, într-un anume fel, pentru un moment literar de prefaceri profunde și adeseori grăbite, în poezie mai ales. Nu apelăm la argumente sentimentale și din alt motiv. Cei care-l contestă în momentul de față pe Labiș o fac, după părerea noastră, dintr-un punct de vedere cel puțin la fel de subiectiv ca acei care apreciază o activitate poetică realmente valoroasă, emoționați mai



Scanned with OKEN Scanner

mult de sfîrșitul poetului decît de opera sa. În întîmpinările nefericite la care ne-am referit, nu Labiș a fost respins, ci o anumită direcție a poeziei noastre actuale, în numele alteia, fără să se observe, din pricina pasiunii puse în dispută, că, de fapt, nu există între ele un fenomen de respingere. Oare nu din motive asemănătoare, Ion Barbu a respins poezia lui Tudor Arghezi, fără să bage de seamă că a evoluat alături de el, negîndu-și chiar o parte din propria sa creație? Putem astăzi accepta, în cazul lui Ion Barbu, numai pe poetul *Jocului secund*, chiar dacă aceasta i-a fost dorința adîncă, afirmată cu atîta convingere în volumul din 1930? Fără ciclul parnasian și fără ciclul baladesc (implicit condamnat de poet în 1927, cînd respingea „romanul analitic în versuri", deși a menținut o parte din aceste unice producții poetice în culegerea pe care o pregătea atunci pentru tipar), Barbu n-ar mai fi poetul pe care îl cunoaștem și căruia i se aduc astăzi meritate elogii. Fără Arghezi, contestat de Barbu cu violență, în numele unor principii estetice comune cu acelea din care se ridică astăzi „harta", ca să reluăm frumoasa metaforă barbiană din polemica amintită cu Arghezi, după care este negat Labiș, și fără autorul *Primelor iubiri,* lirica actuală nu ne mai poate apărea în configurația ei exactă și nici în deplina ei valoare.

Să-l încadrăm pe Nicolae Labiș în rîndul versificatorilor naratori de prin anii 1951—1956, împinși în literatură nu atît de talentul lor literar, cît mai ales de modeste intenții de didactică cetățenească, anexîndu-l mecanic unui crez și unor procedee artistice depășite, unei viziuni poetice primare? Nimic mai greșit, pentru că tocmai aceasta este „inerția" („Nu stă în firea noastră limfatica-mpăcare") pe care încerca, plătind și cu tributul unor înfrîngeri proprii, s-o combată Nicolae Labiș, și cînd a triumfat, în față a găsit larg deschise porțile poeziei. Este de-a dreptul absurdă tentativa de a respinge nediferențiat fluxul narativ în poezie. *Florile de mucigai* argheziene, *După melci* sau ciclul baladesc al lui Ion Barbu, ca să nu mai invocăm exemple de aiurea, ar însemna că trebuie să fie eliminate imediat din literatură. *Moartea căprioarei, După melci* sau *In memoriam,* ca să oprim



Scanned with OKEN Scanner

comparația numai la creații ale prigonitorului declarat al poeziei narative, sînt bucăți structurate epic. Natura, cu dramele ei, cu tainele ei, este reținută, oricît ar părea de însolită apropierea și oricît ar fi de diferite mijloacele celor doi poeți, cu aceeași sensibilitate mișcată a sufletelor ingenui și rezultatul este operă profund lirică. Ceea ce se reține din *Moartea căprioarei* stă dincolo de fabulă, versurile fiind pătrunse de fiorul morții în pădure, într-un ceas de încordare dramatică, cînd „timpul apasă pe umeri". Dacă ar fi să ne gîndim la un sens simbolic, am vorbi, cu teamă însă de a nu dezvălui o intenție didactică, despre uciderea nevinovăției prin experiență în *Moartea căprioarei*. Ne apar, de aceea, forțate anumite speculații în jurul unor înțelesuri simbolice care apropie poezia lui Labiș de balada populară *Meșterul Manole*, cum face Ștefan Bitan : „dar aici ni se pare că e mult mai aproape de Manole din legendă, în care se confundă sentimentul dragostei cu necesitatea lăuntrică de realizare, de creație, de desăvîrșire care învinge, în cele din urmă, care obligă la sacrificiu" [1]. Semnificația jertfei este cu totul diferită în poezia lui Labiș față de baladă. Labiș se adîncește în fluidele vieții pentru a căuta înțelesul jertfei, pe cînd balada slăvește, cu un înțeles secret, asceza creației. Dar tocmai în această tulburătoare adîncire în circuitele biologice, în care își caută tîlcul, poetul se apropie de marea taină a poeziei :

*Seceta a ucis orice boare de vînt.*
*Soarele s-a topit și a curs pe pămînt.*
*A rămas cerul fierbinte și gol.*
*Ciuturile scot din fîntînă nămol.*
*Peste păduri tot mai des focuri, focuri,*
*Dansează sălbatice, satanice jocuri.*

. . . . . .

*Spun tatii că mi-i sete și-mi face semn să beau.*
*Amețitoare apă, ce-ntunecat te clatini !*
*Mă simt legat prin sete de vietatea care a murit*
*La ceas oprit de lege și de datini.*

---

[1] *Labiș, Albatrosul ucis*, Dacia, 1970, p. 66.



Scanned with OKEN Scanner

Frumusețea poeziei (mai poate fi oare concepută o antologie a poeziei naturii, a celei silvestre mai ales, în lirica românească, fără Labiș ?) salvează pînă și cele cîteva versuri invadate de tendințe conceptualist-moralizatoare. Acestea îl vor urmări, de altfel, mereu de-a lungul multora din poeziile sale (v. de pildă a doua parte a poeziei *În mai* în comparație cu prima parte), dar întotdeauna recunoști, chiar în spatele unor astfel de versuri demonstrative, un suflet neliniștit, ars de mari flăcări, în care ideile („M-a înfiorat ades / Tot ce gîndurile țes : / Pe al filelor polei / Dansuri repezi, legănate / De pe arcuri înstrunate, / Săgetarea de idei. . .“ *Am iubit)* se topesc în incandescențe lirice.

Nicolae Labiș n-a fost un sentimental amorf și a avut întotdeauna curajul și pasiunea ideilor chiar cînd acestea nu plăceau sau nu erau acceptate de filistini. Știa să gîndească și este primul care a stimulat o generație întreagă de poeți (nu ne referim niciodată la cei care l-au depășit ca vîrstă, chiar dacă nu este vorba de generații, și nici la cei foarte tineri) s-o facă. Nicolae Labiș n-a scris versuri de aliniere conformistă, ci a încercat, cu sinceritate și cu seriozitate, să mediteze asupra rosturilor omului în societate. Poetul, darul nu-l are oricine, avea vocație pentru poezia de dezbateri sociale, ca Goga altădată pentru poezia patriotică. A mărturisit pentru „triumful certitudinii“ și a cunoscut „al îndoielii chin“ *(Vîrsta).* Acest poet al răspunderilor sociale este afirmat de cele mai multe din poeziile primului și ultimului său volum, *Primele iubiri,* poemul pentru copii *Puiul de cerb* ocupînd un loc aparte, ca și de multe din versurile culegerii, apărute postum, *Lupta cu inerția,* îngrijită de Lucian Raicu. Volumele celelalte au sporit cu noi piese, risipite prin reviste și ziare sau aflate în posesia unor prieteni, culegerile de poezii semnate de Nicolae Labiș. Unele culegeri [2] pornesc, se pare, mai ales de la intenția de a fixa efigia poetului social Nicolae Labiș. Este o parte fundamentală a creației sale și firește că ea nu poate fi ignorată ci, dimpotrivă, trebuie luminată cît mai adînc.

[2] *Poezii,* Editura tineretului, 1968.



Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială Labiș, cum remarca Tudor Vianu, „înscrie în poezia politică a vremii una din paginile cele mai adevărate și mai răscolitoare", prin profunzimea gîndirii și prin sinceritatea anagajării sufletești, prin zbuciumul care-l opunea tuturor inerțiilor, îl sîngera cu mușcătura îndoielii și-i ținea în permanență trează conștiința în căutarea adevărului. Așa îl cunoaștem pe Labiș din *Primele iubiri*, din *Lupta cu inerția* și din unele poezii apărute ulterior prin grija unor prieteni. Unele culegeri din poeziile lui Labiș, ca și unele interpretări critice, nu neapărat ale denigratorilor, încearcă să înfățișeze o imagine simplificată a poetului. În loc să se sprijine în primul rînd pe cele două volume de bază *(Primele iubiri* și *Lupta cu inerția)* se folosesc în edițiile recente și, după ele, în unele comentarii, multe materiale nesemnificative, alterîndu-se, dintr-o bună intenție, chipul poetului. Suflet pasionat, Labiș a scris mult, a lăsat numeroase piese de atelier și n-a evitat nici versul ocazional. În ciuda puținilor ani de creație de care s-a bucurat, el este, însă, după cum constată G. Călinescu, „un poet deplin exprimat". Și îl găsim exprimat acolo unde în versul său „acordă lumii de toate zilele a patra dimensiune : semnificația lirică", niciodată în altă parte, în pauzele festive sau ocazionale. Nu vom putea, de aceea, să înțelegem cum de sînt trecute cu vederea poezii remarcabile, din ciclurile reprezentative pentru diferite versuri pasagere sau încercări juvenile, acceptate cu o largheță care depășește un anumit interes documentar pentru istoria literară contemporană. Dacă din ciclul *Primele iubiri* desprindem partea a cincea, cum s-a întîmplat din nefericire într-o ediție *(Steaua polară)*, cu ecouri din imagistica barbiană („Statornic arde în orice seară / Capăt de osie, steaua polară"), care îl exprimă de altfel atît de bine pe frămîntatul Nicolae Labiș („Lumea-mi se-nvîrte pe osia dură / În anotimpuri de frig și căldură / Și cînd furtunile mă bîntuiesc, / Cerbii și vulturii mei o privesc") credem că alterăm profund, pînă la necunoaștere, imaginea poetului.

Intemeiați pe toate aceste argumente, refuzăm pentru Nicolae Labiș o imagine simplificată, redusă la o singură



Scanned with OKEN Scanner

trăsătură (din alte motive, cu astfel de simplificări au procedat și denigratorii lui actuali) și-i opuneam aceste versuri definitorii din *Primele iubiri:* „Eu curg întreg în acest cîntec sfînt : / Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt". Este singurul „portret" care-l prezintă pe poet „întreg", pentru că poartă pecetea autenticității sufletului său. Acesta este și motivul care ne determină, atunci cînd ne apropiem de poezia lui, să ne îndreptăm în primul rînd către mișcatele poezii de inspirație naturistă sau cele îndoite sub povara unei gîndiri drepte și agere. De aceea ne place să recitim, pe lîngă *Moartea căprioarei,* poezie de gingășii infantile și de simț pentru natură, părți din *Sadoveniene,* din *Rapsodia pădurii* și *Primele iubiri* sau din *Slutul,* în care deslușim umbra tragică a lui Nastratin Hogea într-un decor mai puțin fabulos decît Isarlîkul. Astfel de poezii, la care se adaugă părți masive din volumul postum *Lupta cu inerția* (ciclurile *Confesiuni* și *Destinderi* în întregime), îl prezintă pe Labiș ca poet al unor stări lirice fundamentale, dezbrăcat de stratul versificației grăbite, uneori de circumstanță. Poezia sa trebuie citită după ce s-a îndepărtat zgura pe care flăcările unei mari arderi au aruncat-o deasupra, într-un debut agitat și prolific și într-o perioadă puțin favorabilă adîncimii lirice.

Scanned with OKEN Scanner

# TENTAȚIILE CLASICISMULUI

Există o categorie de poeți care nu atrag astăzi cu prea multă ușurință atenția criticii și am spune că nu din vina lor sau a insuficienței artistice a producției lor literare, ci mai curînd dintr-un viciu de metodă. Aplicată literaturii în desfășurarea ei vie, critica are nevoie, în măsura în care tinde să devină și o activitate de îndrumare (termenul, ca toate cuvintele din sfera pedagogiei, are darul de a trezi proteste violente), mai întîi de exemplele de extremă, cărți foarte bune sau foarte rele. Așa se explică atenția pe care critica o poate acorda, la un moment dat, unor exerciții novatoare, întîmpinate cu mari elogii sau cu respingeri la fel de categorice. Nu solicită oare, în dezbaterile presei literare, tocmai astfel de cazuri cea mai multă cerneală tipografică, situîndu-i pe unii autori, cîteodată chiar peste așteptările lor, în mijlocul unor mari dispute literare? Există, firește, și autentici scriitori de cotitură, făuritori de direcții, care legitimează de la început, prin profunda lor originalitate, un interes general. În afara lor, a scriitorilor de excepție, într-un fel sau altul, există o seamă de poeți stăpîni absoluți pe arta lor, întemeiată pe tot ce pare mai solid în experiența poetică anterioară, de la antici și pînă la înaintașii imediați. Dintre acești creatori, crescuți în cultul tradițiilor clasice, înțelese larg, se recrutează, în mod obișnuit, poeții cu cea mai mare audiență de public, sensibil în-



Scanned with OKEN Scanner

totdeauna la ceea ce retoricile vechi numeau „stil înalt". Pentru un mare număr de cititori, de altfel, limbajul poetic se separă de comunicarea obișnuită numai pentru că reprezintă un mod de exprimare mai „ales", poetic deci într-un sens foarte aproape de retoricile clasice. Astfel de producții poetice nu strălucesc atît prin noutate, cît prin „măiestrie", prin virtuozitate. Și atunci ne întrebăm : în ce măsură gîndul că partitura este aceeași îndreptățește scepticismul nostru, cînd interpretarea este perfectă și vibrația artistului este netrucată ?

Printre poeții care întreține cultul acestei poezii de virtuozitate, un nume credem că ar trebui rostit mai des : acela al lui Nicolae Țațomir. De la începutul activității sale literare, G. Călinescu observa că poetul „încearcă a pune melancolia sufletului modern în exactitatea versificației latine"[1]. Generalizînd acest elogiu, care avea ca obiect poezia *Sub lunae luce . . .*, am vorbit numai de suflet modern în exactitatea versificației, care cade, în întreaga creație a poetului, în aceleași „mari falduri", peste o sensibilitate care nu se simte stingherită de alunecarea lor fastuoasă, de decor vaporos sau de brocarturi strălucitoare. Opera lui Nicolae Țațomir, pusă sub semnul acestei rigori clasice, este extrem de unitară și puține sînt exemplele de consecvență atît de pronunțată a unui poet cu el însuși, de la clipa cînd s-a înfățișat pentru prima dată cititorilor și pînă la deplina maturitate artistică. Unii poeți pot să renunțe să mai scrie, deplin realizați și incapabili de autodepășire, ca Arthur Rimbaud ; pe alții, în schimb, i-am recunoaște greu în poeziile de început. Este cazul lui Eminescu, căruia i se publică de către unii editori versurile de tinerețe la sfîrșitul volumelor, într-un fel de anexă. Alți poeți și-au repudiat, pur și simplu, opera de început, ca Ion Barbu, iar cînd au găsit formula care-i exprima cel mai bine, după credința lor, au încetat, de asemenea, să mai scrie. Alții, din contra, au încercat să se caute și să se reînnoiască cu fiecare vo-

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 853.

lum și se citează cazul lui Arghezi care, deși sînt ușor de recunoscut unele caractere comune, a evoluat în trepte distincte, fără să fie întotdeauna și ascendente, de la *Psalmii* din *Cuvinte potrivite*, la *Flori de mucigai* sau *Hore*, ca să nu mergem mai departe. Pe Nicolae Țațomir din *Lebede negre* îl întîlnim, în schimb, integral în ultimele volume de versuri, la o distanță de mai bine de trei decenii, pentru că în versurile poetului care stabilesc legătura între debut și cărțile sale din urmă, la care ne referim în continuare, *Melos*, *Carmen terrestre* și *Cartea mea de lut*, nu poate fi observată decît doar îngroșarea unor tonuri satirice, într-o anumită perioadă, efectul unor circumstanțe de epocă, deci exterioare.

Poet al rigorii și al unei desăvîrșite discipline metrice, după canoanele poeticii clasice, Nicolae Țațomir reușește să nu-și transforme harul în cătușe ucigătoare. Lectura versurilor sale ne încredințează că *poeta faber* nu reprezintă, în istoria literaturii, un destin sfîrșit, o noțiune desuetă. Fără muncă de elaborare, prin care nu înțelegem un artizanat modest, ci o permanentă confruntare cu cuvîntul pentru a-i smulge tainele nedezlegate și niciodată epuizabile, n-ar fi existat nici Eminescu, nici Arghezi și, cu toate protestele pe care le-ar putea întîmpina această afirmație, aparent negată chiar de poziția estetică a autorului *Jocului secund*, nici Ion Barbu, acest la fel de mare maestru al „cuvîntului potrivit“, oricît de mult a încercat să se distanțeze de Arghezi. Demnitatea scrisului, despre care vorbea Arghezi, respinge deopotrivă versul lustruit și gol ca și improvizația în care, la adăpostul unor motivări ca inspirație frustă, nealterată, neartificializată, necalofilă, urmînd albia unui lirism profund, în total dezinteres față de ceea ce poeticile mai vechi înțelegeau prin expresie artistică, se poate ascunde adeseori o evidentă lipsă de vocație. Poezia adevărată plutește undeva deasupra unor astfel de produse în serie, oricît de vechi sau oricît de modern ar fi laboratorul din care provin.

Nicolae Țațomir a simțit nevoia, de mai multe ori, să-și mărturisească în versuri crezul său artistic. Una dintre cele mai semnificative, în acest sens, rămîne poezia *Vers*



Scanned with OKEN Scanner

*clasic*, din *Carmen terrestre*, o mărturisire de credință spusă poate prea direct, care poate prefața întreaga operă a poetului :

*Dacă pe cîmpiile moderne ale poemului*
*Ar vibra exclusiv stîlpii de înaltă tensiune ;*
*Dacă din furnalele poemului*
*Ar ieși abstract fumul întregii industrii terestre,*
*Poezia zădarnic va bate la porțile inimii ;*
*Omul nu va fi bucuros de oaspeți.*

Dimpotrivă :

*Cum inima-și bate tic-tac-ul pe toba-i de jar,*
*Iar frunzele ei sînt scandate de ritmicul sînge,*
*La capătul pulsului rima firesc se răsfrînge*
*În limpedea undă a versului proaspăt și clar.*

În această undă limpede a versului clasic poetul comunică, ritmîndu-și sîngele, meditațiile sale asupra lumii, a dragostei, evocă locuri și întîmplări „ce nu pot fi închise decît în strofa tare / Bătută-n ritmuri dure și rime tributare, / Unde-or dormi durerea și tînăru-mi noroc". Ecourile „eminescianismului consimțit", semnalat de G. Călinescu în versurile din *Lebede negre*, ajung pînă la acest cîntec al maturității și al deplinei manifestări a unei personalități desprinse de spiritele tutelare.

Poetul observă, din colțul unde se lasă închis de experiența acumulată, labilitatea timpului și scrie *Sonetul jocului :* „Bolnavă greu de egoisme, viața / Ne-o surpă amintirile și-aleanul... // Înfiorați și triști, ne tragem cartea. / Zîmbim. Sub ochi, careul veșniciei : / Trecut, prezent, și viitor, și moarte". Aceeași idee de joc ca în poemul lui Arghezi *De-a v-ați ascuns...* se răsucește în poezia lui Nicolae Țațomir într-o atmosferă și după un ritual mai puțin grav, exterior. Mari văluri acoperă misterul trecerii și în *Zodiac solar :* „Cuminți și fără patimi ne descompunem lent / Odată cu stejarul sicriului și fierul. / Conturul nostru șubred e taina și misterul, / Cum alt mister și taină e-ntregul firmament". Mai apropiat de Mihai Codreanu decît de Arghezi, Nicolae Țațomir va aluneca într-o ironie cu ușoare tente cinice, în astfel de



Scanned with OKEN Scanner

meditații, ca în *Filipică* : „La cîmp deschis, cu spaimă, voi vă feriți de ele / Crezînd că totuși soarta v-o mînuiți cum vreți. / Și-n plină goană aspră ca niște vechi peceți / În voi dorm imobile fosilele acele". Întregul univers în prefacere îi apare ca o uriașă clepsidră în care „se scurge lent nisipul de păsări migratoare", imagine frumoasă, cu posibilități mari de cuprindere, nesusținută suficient și de acest final : „Cu inima, clepsidră fierbinte de mărgean / Ce ne măsoară viața și visele astrale, / Cînd își răstoarnă-n toamnă fluidul pămîntean / Împurpurează-obrajii cu-nfiorări egale" *(Clepsidra)*. Versurile capătă o cadență sentențioasă, îndepărtîndu-ne de „alchimiile ciudate din verdele de ieri" către un tărîm jefuit de taină.

Comunicarea este cîteodată prea directă și poezia nu poate exista decît în formă sensibilă. Uneori poetul vrea, ca în *Vers clasic*, să scrie o poezie cu morala cît se poate de transparentă, urmîndu-și o vocație afirmată mai ales în mai vechile sale versuri satirice și în fabule. Ne reține atenția, în acest sens, poezia intitulată *Nemaipomenita ordonanță*. Asemănătoare, în intenție, poeziei didactice argheziene; nouă însă ca expresie poetică, pentru că este parodiat, cu intenții umoristice, stilul judecătoresc, această poezie apare voit demonstrativă și abundă în formulări prozaice ca : „știu să colecteze căldura altruismului", „sentimentul certitudinii că au viza de intrare", „geamurile individualismului închise ermetic", „va suferi rigorile legii ; / va fi pasibil deci de înspăimîntătoarea pedeapsă", „sigiliul umanității" etc. Această vocație de moralist, care poate fi urmărită în toate volumele poetului, îl alătură tot sectorului clasic.

Spirit echilibrat („Reflexe-n solitudini, multiplicări suave, / Muream de mine însumi prea plin și luminos!" — *Aceste ape fixe . . .)*, poetul va căuta în lumea din afară corespondentele lumii sale interioare, de calm imperturbabil, într-o poezie descriptivă, senină, fără țărmuri agitate, cu lumini armonioase. Abia ici și colo reveriile poetului, în mijlocul unei naturi stilizate în care caută o oază ideală de repaos, sînt invadate de ușoare și vagi melancolii : „Nici amintiri, nici vise, nici nostalgii fugare / Cu blîndele arome să-mi strige din trecut. / Dar



Scanned with OKEN Scanner

nu știu pentru cine și pentru ce mă doare / Frumoasa ta icoană, o lac nemaivăzut ! // Atîta basm, atîta risipă de tăcere / Și-atîta de măiastră singurătate grea ! / Împărăția apei tot mai adînc mă cere / Cu vraja neființei castelelor din ea...". În fața naturii poetul se autosugestionează. Altă dată, din aceleași motive, poetul este tentat de peisaje exotice, boreale sau tropicale, ca în *Caravana*, poezie stăpînită de obsesii și ritmuri macedonskiene. Starea proprie poetului nu este provocată de agitație, de galopul sîngelui către dorință, ci de o calmă euforie. Poetul nu privește înainte, unde îl așteaptă țărmul agitat, necunoscut, în cețuri romantice care stimulează imaginația să viseze contururi fantastice, ci în urmă, în peisajul odihnitor al țărmului configurat. Poezia sa se opune, de aceea, sfîșierilor fără obiect precis, și caută liniștea într-o natură convenționalizată mitologic : „Codru-i numai vreme. Faunii păgîni / Dorm acum în pietre somnul lor istoric. / Doar o povestită zînă din bătrîni / Își mai poartă încă pasul euforic...". Ca poet al naturii, Nicolae Țațomir se trage din spița lui Alecsandri și Ion Pillat, dacă ni-i putem închipui pe aceștia fără Mircești, fără Florica și fără Miorcani, adică în disponibilitățile lor sufletești generale, fără ceea ce le-a putut transmite pămîntul. Autumnalele lui Nicolae Țațomir, poet de limpidități picturale, sînt tot ceea ce poate fi mai opus poeziei bacoviene, în ciuda unor coincidențe exterioare, care țin de o anumită poză literară, cum ar fi preferința, ca să folosim o metaforă a lui Bacovia, pentru „toamna decadentă", nu pentru peisajul tonic din oferta vitalistă a fructelor și din beția viilor cutreierate de Dionisos cu alaiul lui de dănțuitoare deșucheate. „Orbit de lumină", corbul lui Țațomir din poezia *Aur de noiembrie* „se dizolvă în zarea de aur" și poezia se transformă într-un exercițiu de virtuozitate cromatică : „Aur pe cupole, / Niagare de frunze aurite, / Soare aurifer. / Puncte cardinale de aur. / În poem / Vocalele luminoase ale cuvintelor. / Clipa-i inel de logodnă". Nici în *Pe piscul toamnei, frunza...* și nici în *Cîntec de toamnă*, meditații elegiace asupra vîrstelor crepusculare, nu răsună melancolia, ci un fel de senină împăcare orchestrată cu delicatețe de natură : „Iată, pe-aici, toamna din flaute sună. / Greieri



Scanned with OKEN Scanner

mici raze de lună adună. / Totu-i apus, totu-i uitare ! / Cucul s-a dus, zarea se spulberă-n zare". Versurile poetului nu depășesc decît arareori, acesta fiind semnul comun sub care se adună, o anumită stare de liniște contemplativă.

Setea de echilibru, de cumpătare clasică, de armonie, de împăcare cu sine și cu lumea, nu este impusă, acceptată silnic de poet, care-și caută o poză literară convenabilă, ci corespunde alcătuirii lui interioare. Cultul pentru perfecțiunea formei oferă un argument, și nu din cele mai neglijabile, în plus. Exactitatea versificației trădează la Nicolae Țațomir un suflet canonic, virtutea esențială a clasicului, supus voluntar regulilor menite să-l pună întotdeauna între hotare certe, pe un teritoriu unde nu bîntuie niciodată furtuni prea mari, care ar putea tulbura simetria unei lumi bine ordonate, scăldate în lumină. Cultul pentru formă nu-i, așadar, în cazul lui Nicolae Țațomir, o ispită vană, o simplă ambiție de artizan priceput, care-l împinge spre artificiu, ci corespunde unei trăsături sufletești fundamentale. Ceea ce amintește, mai ales în *Melos*, de clasicismul minor și într-un anume fel de recuzita clasicizantă a parnasienilor, nu de clasicismul de substanță, este numai o aparență, cu atît mai înșelătoare cu cît versurile se încarcă mai mult, cum este cazul poeziei *Pasărea albă*, de arhitrave, de capiteluri, temple în stil doric sau ionic, de coloane și volute. Dincolo de aceste elemente exterioare și de aluzia mitologică regăsești, ceea ce semnalau și volumele anterioare ale poetului și mai cu seamă *Carmen terrestre*, un fond sufletesc autentic pe care se înalță coloane clasice. Nu stilul, definit ca artificiu, ca manieră impersonală, mai mult decît ca manifestare a individualității, îl atrage în primul rînd pe poet, dacă ar fi să acordăm toată încrederea unei astfel de confesiuni, ci „marmora sempiternă", care închide, nevăzută, misterioasă, poezia. Putem vorbi, în cazul poeziei lui Nicolae Țațomir, de absența sensibilității, de acea faimoasă impersonalitate parnasiană, sau mai degrabă de un anumit fel de sensibilitate, mai puțin toridă, dar care să nu acuze implicit lipsa de profunzime ? Cînd ajungem pe acest teren este foarte greu să tragem



Scanned with OKEN Scanner

hotare și preferăm atunci să transcriem cîteva versuri din *Pasărea Albă*, care spun poate mai mult despre ideal poetic al lui Nicolae Țațomir decît nuanțările noastre: „Zborul alb spre altitudini / Trebuia păzit și-n vis / Înstelat de certitudini / Și naiv ca paradisul". Această aspirație către spațiile senine, către altitudini și către hotare sigure, este definitorie pentru lirismul rațiocinant al lui Nicolae Țațomir.

Este firesc să ne întrebăm, prin urmare, sub care cer de certitudini zboară această poezie, urmărită cu suflet tematător de poet? Revelator în acest sens ar putea fi dialogul cu timpul, cu nimic deosebit în *Melos* față de *Carmen terrestre*. Sub petala moartă, poetul caută fructul și se întristează deliberat de momentul cînd nu-l va mai putea găsi *(Elegia a doua)*. Și dacă frumusețea este trecătoare, memoria imperfectă, dacă-i „prea scund azurul, prea puternic lutul", gîndul consolator nu încetează: „Și totuși frumusețea statuară / Pe luturi calcă" *(Elegia a treia)*. Poate mai concludent încă pentru acest suflu elegiac particular, pentru că nu-i al desperării, credința în eternitatea frumuseții rămînînd nestrămutată, este acest final din *Elegia a patra*: „Se năruie coloanele și totuși rămîne neatinsă frumusețea". Experiența triumfă pretutindeni, în poezia lui Nicolae Țațomir, asupra accidentelor existenței. Acest clasicism temperamental se întîlnește cu estetica parnasiană într-o poezie ca *Marmora de aer*, în care poetul se vrea și se visează sculptor, poezia inefabilă urmînd să fie cioplită, după cunoscuta iluzie a parnasienilor, „dintr-o Carrară pură". Această obsesie parnasiană a durabilității prin formă (discipolii lui Leconte de Lisle nu erau oare roși de întrebarea: „Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?") o întîlnim și în *Dar Verbul viu*:

*Dar Verbul viu se smulge din zborul lin, asemeni*
*Unui condor cu ciocul de oțel,*
*Miresei efemere izbindu-i țeasta-n cremeni,*
*Zenit să fie și nadir tot el.*

Moartea este văzută alegoric *(Doamna în negru)*, virtuozitatea metaforică alungînd orice spaimă. Dialogul cu



Scanned with OKEN Scanner

timpul, pentru acest poet preocupat de glorificarea omului, proiectat, cu intenţie pedagogică, într-un plan vast, universal, iar nu de dramele lui ca individ, este lipsit aproape total de înfiorări tragice *(Dialog cu timpul)*. Speţa trece întotdeauna înaintea insului şi, cercetînd mileniile, armonia universală, poetul păşeşte nepăsător pe lîngă descompunere, singura măsurătoare dramatică a timpului, care i-a oprit, de aceea, ca tot ce este accidental, pe toţi poeţii damnaţi, începînd cu romanticii. În conformitate cu un crez evident calofil, în sensul bun al cuvîntului, pentru că în spate se ridică o întreagă tradiţie literară, pe care ar fi absurd s-o respingem, viaţa apare filtrată prin vitralii, fără ca o poezie ca *Planeta albastră*, la care ne referim în mod special, să fie lipsită de o anumită vibraţie lirică : „E timpul — terra plină, cornul terrei / Să le sfinţim pe tot rotundul sferei / Cu frumuseţi de vechi corespondenţe / Între culori, mirezme şi cadenţe. / Filtrată prin asemenea vitralii, / Lumina cîntă-n orgile din dalii / Şi cad, ca nişte raze dintr-un astru, / Mirezme dulci pe lotusul albastru". Livrescă, mai ales prin abundenţa aluziei mitologice şi a metaforei preţioase, construită cu mari resurse inventive, poezia lui Nicolae Ţaţomir înfruntă şi rezistă la mari vînturi de uscăciune.

Această viziune sferică a lumii, rotitoare, eufonică, receptată în simetrii imuabile, nu în accidente nesemnificative, singurele izvoare de nelinişte, dar şi de căldură umană, este reluată mereu în poezia lui Nicolae Ţaţomir într-o serie de imagini „cheie", generalizante, atît atunci cînd punctul de plecare este obiectul mărunt, transformat în simbol nobil, ca în *Cupa*, cît şi în cazul unor meditaţii grave, ca în *Circumlunar e visul*. Şi atunci „vibrează claritatea pe-a cercului secvenţă", „ies flăcări reci", invazia luminii îşi dezvăluie izvoarele în „telurica esenţă" a unei banale cupe care închide „sonore amplitudini şi totul se încarcă de vibratil azur". Poetul se pătrunde „de-al armoniei virus", de „liniştile vaste" şi versul poate deveni, în acest univers din care s-a eliminat durerea, „cancer de lumină". La rîndul ei lumina devine „marmoree", o „duritate albă" şi poetul aduce „prinos mişcării ample", topeşte „în aurul din ritmuri imagini



Scanned with OKEN Scanner

rare", îmbătîndu-se tot timpul de echilibrul unui univers fără stridenţe, muzical. Să-i reproşăm atunci poetului, care a rîvnit mai presus de orice perfecţiunea versului, acest crez artistic, căruia i se închină ca un credincios în templu ?

*Stăpîna-ncoronată a mărilor purta*
*O mantie ţesută de zeul poeziei*
*Din rimele de aur, sclipind pe versuri ca*
*Mirabile cupole pe cerul fanteziei.*
*Nu-ncape cenuşiul unde-i atît azur,*
*Nici inodorul unde-s atîtea reci arome.*
(Circumlunar e visul)

Dar oare nu se află şi aici, în acest univers de „arome reci", sub acest cer muzical, dincolo de petele convenţionale, o sursă de poezie ? La această sursă Nicolae Ţaţomir oficiază cu gravitate de sacerdot.

În aceleaşi ritmuri severe, cu o virtuozitate pe care nu şi-o dezminte niciodată, poetul continuă să-şi clădească şi în *Cartea mea de lut,* întocmai ca în volumele anterioare, un univers de purităţi, de armonii şi de transparente frumuseţi geometrice. Cu o consecvenţă rară, amintindu-ne într-un fel de marea conştiinţă artistică a lui Tudor Arghezi, Nicolae Ţaţomir îşi mărturiseşte mereu acelaşi crez artistic :

*Cu spiralarea rimelor de-argint*
*Pătrunzi în purităţi, ca un ghivint.*
*Ci spiralarea rimelor de aur*
*Pătrunzi în frumuseţi ca-ntr-un tezaur,*
*Cu aurul şi-argintul — ale tale —*
*Să aibă transparenţă de cristale*
*Ca-n însăşi spiralarea lor să fie*
*Şi purităţi, şi frumuseţe vie.*
(Spirale)

Idealul este o „frumuseţe vie" pe care poetul se pregăteşte s-o cucerească printr-un asalt metodic, premeditat, de impecabile ritmuri şi imagini. Poetul încearcă să măsoare echilibrul balanţei între sentiment şi raţiune. Discernerea aceasta este, însă, rezultatul unui efort



Scanned with OKEN Scanner

lucid pe care alegoria mai mult îl dezvăluie decît îl acoperă : „Lucida stalactită-a raţiunii / Îşi picură otrava glacială / pe inima de purpură astrală / Învăluită în paloarea lunii. // ...Pe-atlasul liric, raţiunea / Crezu că-nvinge. Stalactita-i însă / Pulsa acum ca victima deplînsă / Ce-şi săvîrşea, cu focu-i mut, minunea" *(Guerilla inimii)*. Versurile vorbesc, pînă la urmă, în imagini frumoase, care suportă bine constrîngerile logicii, de victoria inimii în această dispută cu raţiunea. Cînd se simte împresurat de „termitele tristeţii" *(Termitele)*, poetul ridică „pînza raţiunii", care-i conduce „catargul teafăr", simbol semnificativ, pe o mare lucitoare şi calmă, în soarele puternic, din care celălalt catarg, al „corăbiei bete", dispăruse de mult.

Clasicismul lui Nicolae Ţaţomir îl face un duşman declarat al urîtului, oriunde s-ar ivi, în ordinea morală ca şi în cea fizică. Aceasta este suprema năzuinţă a poetului, obstacolul care ne separă de nemurire : „Alături cu vecia şi cu numaidecîtul / Ţinîndu-mi una scutul, iar lancea celălalt, / O, Doamne, dă-mi puterea să nimicesc urîtul / La frontiera dintre adîncuri şi înalt" *(Alături cu vecia)*. Din aceeaşi cauză, nu o dată poetul se aprinde de vervă polemică împotriva surselor care tulbură armonia interioară şi exterioară :

*Există-o ştimă-a mîlului. Deodată*
*La orizontul pur al armoniei*
*Între cristalul undelor şi-al bolţii,*
*Nămolul, ca un spate sur de bivol,*
*Înoată mut întunecînd nocturna*
*Melancolie-a cerului lăuntric.*
*Gheb zoomorf, răstoarnă transparenţa*
*În matităţi şi maculează steaua,*
*Naiva stea ce-şi irizează visul*
*Crezînd că luciul mîlului e-oglindă.*
*Antropomorf, copitele-şi ascunde*
*În pîsla liniştii primordiale*
*Şi-noată mut întunecînd nocturna*
*Tăcere-a naivităţilor astrale...*

(Gheb zoomorf)



Scanned with OKEN Scanner

Acest monstru al adîncurilor, mîlul depozitat în tainițele inconștientului, este reprimat cu aceleași arme ale lucidității.

Manifestîndu-se mai ales aulic, Nicolae Țațomir nu simte cotidianul. În poezia sa nu pătrund zgomotele și mirosurile străzii, nu simți pulsațiile mărunte ale vieții, mișcarea familiară, îndeletnicirea diurnă sau foșnetele banale ale interioarelor. Acestea mai degrabă îi jignesc crezul artistic, care poate fi pus în legătură și cu accepțiunea dată de retoricele clasice stilului înalt. Cotidianul trebuie mai întîi curățat de impurități ca să-și poată afla apoi loc în poezie *(Pe trupul invizibil, superb, al poeziei)*. Rezultatul îl observăm și în perfecțiunea acestor versuri în care poetul obține victoria împotriva celuilalt dușman, pe lîngă monstrul adîncurilor inconștiente, „fiara cu bot cotidian", prigonitoarea visului său de puritate :

*La marea vînătoare de mine însumi, jur*
*Pe nuferii din vise, pe-ogarii din azur,*
*pe tremurul din frunze, pe sunetul din corn,*
*Că-n sacre certitudini eu nu mă mai întorn*
*Să-mi tolănesc pe blana de tigru bicefal*
*Narcisul demiurgic și-orfeul sideral*
*Pîn'nu-i implînt fiarei cu bot cotidian*
*Ce ne-a ucis și mieii, și calul năzdrăvan*
*Această lance pură din panoplia mea*
*Călită-n albul lunei și otrăvită-n stea.*

(La marea vînătoare)

Din aceleași motive trece pe lîngă clipă, pe care o va regreta horațian, pentru o călătorie în spațiile vaste și într-un timp infinit. Va risipi, în această carte, cu o generozitate chiar mai pronunțată decît în volumele anterioare, imagine după imagine pentru a sugera vastitatea și vechimea. Universului mort, împietrit, rece, poetul îi opune frăgezimea efemerului *(Viscol)* și a materiei sensibile sau perisabile, născută din uriașele convulsii ale anorganicului. Această înfruntare inegală, în care natura sensibilă a planetei ridică ochi rîvnitori spre Olimp, învestește meditația poetului cu accente dramatice.



Scanned with OKEN Scanner

O astfel de poezie nu poate să fie altfel decît înalt didactică. Termenul nu trebuie să ne sperie pentru că toată poezia clasică este didactică ; îl reţinem, aşadar, fără nimic din sensul depreciativ care i s-a dat mai tîrziu. Tipul uman preferat este creatorul de frumos sau de util, artistul şi constructorul, personaje altfel nobile, dar nu mai puţin, decît cele din poezia antichităţii. Acest personaj regal, poetul în ultimă instanţă, este cînd „un Fleming tragic“ în luptă cu „noaptea efemeră“, un chirurg care sfidează „anatomia clipitei ce ne-nşală“ *(Chirurgie)*, cînd un constructor animat de proiecte faustice, care visează la o lume solară, reprezentată de o cetate mitică, cu columne înălţate sub azururi diafane şi muzici cereşti care preamăresc volumele ideale *(Arhitectură modernă)*, argonaut însetat de inefabil *(Imense atlantide)*, cosmonaut îmbătat de spaţiul infinit, de puterea geniului uman care-i dă aripi pentru trecerea prin „marea şi profunda tăcere de safir“ *(Ciudata cosmonavă, Cosmică, Cosmonauţi, Adolescenţă cosmică)*. Acest nou erou, alcătuit din altă substanţă decît semizeii din mitologia clasică, ajunge să-i domine şi să-i depăşească pe aceştia pentru că are de înfrînt mai întîi destinul său de lut :

*Nu cu ciclopic chip,*
*Nu semizei, nici Hèrculi doborîtori de hidră,*
*Sau coborînd din sfera*
*Temutului Olimp,*
*Ci fire de nisip*
*Prin subţirimea clipei curgînd ca-ntr-o clepsidră*
*Din rezervorul terra*
*În rezervorul timp.*

*Cu sîngele-omeniei să-i umple, cald, artera.*

(Cosmonauţi)

Nicolae Ţaţomir este un familiar al mitologiei, căreia reuşeşte să-i împrospăteze şi să-i îmbogăţească simbolurile nu numai în acest ciclu cosmic. Preferă zeităţile laborioase, pe Ceres şi Vulcan, se alătură de eroi şi de semizei, mai apropiaţi în destin de om, cu aluzie la Sisif şi Tantal — supliciul veşnic şi dorinţa — şi visează cu ar-



Scanned with OKEN Scanner

gonauții țărmuri noi. Răzvrătirea omului împotriva zeilor face din aceștia egalul lor : „Nu mă-nspăimîntă orbul Neptun al tuturora, / Nici furia atîtor titani și semizei. / Furtunile din mine de veghe stau cu prora / Ascunsă, iar la cîrme cu toți neptunii mei“ *(Sînt țărmu-n care marea își ancorează luna...)*. Într-o poezie saturată de mitologie, poetul creează spațiul unui nou mit, unde îl așază pe răzvrătitul modern împotriva ordinei prestabilite, constructorul *(Văd zeii...)*. O adiere elegiacă se infiltrează însă și în meditațiile asupra destinului omului : eliberarea nu se poate face și din „temnița regnului“. Pe această idee își întemeiază frumoasa parabolă *Plop în viscol* : „Năprasnic chin ! Nu pot ieși din regnul, / În care mor întemnițați de veacuri / — Ca Nessus în cămașa ucigașă“ — sau o elegie ca *Diana primăverii*, căreia i s-ar putea alătura și altele, muiate în aceeași melancolie a trecerii : *O, trebuie deschise ferestrele, Sînt clipe...*, *Orologii*.

Puritatea liniilor vechilor temple, în care poetul vede întruchiparea perfecțiunii, nu devine obiectul unei descrieri arheologice, ci oferă mai curînd materialul pentru dezvoltările alegorice care vorbesc despre frumusețe, timp și demnitate. Coloana care vibrează lovită de milenii, minată de exploziile lente ale vegetației care îi dezagregă temeliile, devine simbolul demnității („Că drepte frumusețea și visele rămîn, / Că marmora coloanei nicicînd nu moare curbă“) într-o poezie superior didactică, irigată de un lirism discret, cu izvoarele tot în veșnica trecere *(Coloana)*. Poetul scoate învățături de peste tot, mișcîndu-se cu ușurință printre simboluri nobile. Dificultățile cad învinse de perseverență și la capătul efortului se află întotdeauna oaza visată de lumină *(Oricît de vast pustiul...)* sau de cîntec *(Bagheta, ca o floare...)*, brutalitatea nu poate ucide candoarea *(Sonetul uraganului)*, pădurea bătrînă, uscată, pe moarte, adăpostește fragilitatea mlădițelor *(Pădure în flăcări)*. În astfel de alegorii, deși îl recunoaștem pe autorul de fabule din alte cicluri, lirismul nu cade sufocat de epic și nici de morală.

Există, aproape peste tot am spune, o ușoară undă de ironie și autoironie în versurile lui Nicolae Țatomir,

transformat de multe ori în spectator lucid și sceptic al mecanicii universale :

*Bătînd din vise ca din aripi vii,*
*Zbura un flutur printre galaxii.*
*Zbura, teluric încă,-ntîia oară*
*Umana crisalidă milenară.*

(Bătînd din vise...)

Un umor livresc, nu lipsit de subtilitate, se degajă din construcția particulară a imaginilor, care înglobează multe elemente intelectualiste, ca în acest joc în care geneza își pierde gravitatea, fără ca imaginația să circule din această cauză stingherită în spațiile vaste : „Pe-un mal al fluviului Planeta / Nu se născuse încă beta. / Sub altul, se vîslea cu rama / Direct din alfa către gamma. / Și apele curgeau utopic / Cînd peste pol, cînd peste tropic... *(Pe-un mal al fluviului Planeta).* Imaginile animaliere, ca în *Rinocerul,* se sprijină pe efectul contrastelor. Aluzia livrescă poate căpăta semnificații noi printr-o răsturnare neașteptată a planurilor ca în această imagine modernă a lui Don Quijote : „În evul electronic mai bat adeseori / Aceste brațe sfinte — asemeni unei mori" *(Don Quijote).* În altă parte, „Cronos" dansează în pas calendaristic" *(La o aniversare).* Cele mai neașteptate efecte, fără să încerce întotdeauna o răsucire malițioasă sau umoristică, sînt scoase de poet din ciocnirea termenilor științifici și tehnici în imagine, mijloc particular prin care încearcă realizarea aceluiași stil înalt care caracterizează întreaga sa poezie.

Poezia lui Nicolae Țațomir este opera unui poet de cultură și de substanță clasică. Poetul care vorbește de *Maniile de geometru pur* își taie versurile cu diamantul în suprafețe transparente. Metafora dominantă a cristalului, insistența în descrierea liniilor și unghiurilor din care se revarsă lumina, trădează o conștiință devoratoare a actului poetic. Contrar poeților care se lasă atrași de cuvîntul în libertate, Nicolae Țațomir își face, așadar, un ideal din supunerea lui.

Scanned with OKEN Scanner

# LACRIMI PENTRU EURIDICE

Lirica biografică pe care o cultivă Nina Cassian în *Recviem* o separă pe poetă de o anumită tendință estetică, cu mulți reprezentanți astăzi, printre tineri mai ales, care recomandă mereu, vehement chiar, orientarea spre cuvînt, privit cu adorație, dar și cu spaimă, pentru că de aici, de la cercetarea sensurilor lui tainice, se așteaptă totul în poezie. Căutarea unui lirism mai direct, mai descătușat de mitul modern al cuvîntului — mit născut într-o literatură de atitudini livrești în fond — nu apare, în versurile Ninei Cassian, ca o întoarcere înapoi, la o poezie lipsită de elevație intelectuală, care nu știe să străpungă cercul strîmt și tenace al emoțiilor elementare. O astfel de poezie — care nu este a Ninei Cassian — se consumă numai în atitudini sentimentale, revărsîndu-se pe o albie dezarticulată, comună, de rîu condamnat la dispariție de lipsa de relief, înghițit și sufocat în monotonia cîmpiei. Printr-o tehnică poetică foarte simplă, faptul trăit, o dramă personală, capătă, în versurile din *Recviem*, dimensiunea particulară a poeziei.

În fața cu corpul stins al ființei iubite (tema este romantică, numai că locul iubitei este luat de mamă și la căpătîi stă de veghe, în locul iubitului, fiica), poeta nu filosofează ca Eminescu. Moartea nu deschide o ipoteză escatologică, nu este, în nici un fel, un prilej de speculație ca în *Mortua est*. Dimensiunea cosmică emines-



Scanned with OKEN Scanner

ciană sau cea mioritică lipseşte, după cum lipseşte tulburătoarea adîncime în timp din poezia lui Blaga („Sînt mai bătrîn decît tine, mamă") sau un anume sentiment de solidaritate istorică pe care îl întîlnim la Arghezi. Poeta nu pare interesată să afle ce se întîmplă la capetele îndepărtate ale firului pe care îl ţin în mînă Parcele. În momentul cînd Atropos intervine, ea va deplînge, cu directitatea din bocete, dar fără nici o atingere stilistică cu folclorul, absenţa. Este o poezie care, închisă speculaţiei, poate părea primară la prima vedere. Dar tocmai această frîngere a retorismului romantic, care incită la o dezbatere asupra durerii, dizolvînd-o pînă la urmă, face versurile din *Recviem* mai penetrante.

Aceste versuri sînt prinse riguros între hotarele unei experienţe directe şi vorbesc mereu despre o iubire pe care o ofensează moartea. *Recviem* apare, de aceea, mai întîi, ca o carte închinată iubirii. Această iubire este comunicată metaforic — şi aici găsim nota particulară, nouă, a versurilor din *Recviem* — printr-o sudură organică cu fiinţa iubită. Ceea ce surprinde în poezia *Încuviinţări* este tocmai această neaşteptată imagine a continuităţii la nivelul senzaţiilor : „Mamă, miros a tine /. . ./ Oricum, miros a tine, / foarte curat". Această unitate inseparabilă, ideea poetică centrală a volumului, afirmată de simţuri, păstrată în căldura gestului familiar, devine mai evidentă în versurile din *Una*, poezie de altfel cu un foarte evident titlu simbolic :

*Am luat cămaşa ta albastră-violetă,*
*Şi o port de dimineaţă pînă seara.*
*Ca o flacără de sudură trec prin grădină*
*Să împreun seara cu ziua*
*şi vulpea cu pasărea, şi fructul cu viermele.*
*Stau în jurul meu*
*mari grupuri surdomute*
*şi dau din cap — şi-mi fac semn, înspăimîntate,*
*să mă opresc.*
*Cămaşa însă mi-e suflet,*
*e sufletul ce-mi învelește trupul,*
*sub care trupul se ascunde, se chircește*



Scanned with OKEN Scanner

*și cămașa crește, incendiază totul*
*în împreunare.*

Între cele două existențe dispare orice linie de separație, și a admite o ruptură înseamnă a accepta moartea proprie : „Tu, dulce rană fără de prihană, / tu, străvezie, moartea mea de gală“ *(Stelă)*. Unirea contrariilor, urmărită într-o cascadă de imagini în poezia *Una*, face moartea absurdă, irealizabilă în planul spiritual în care ne plasează sfîrșitul acestei frumoase elegii. Aceeași imagine a curgerii, a continuității, în care hotarul dintre viață și moarte se pierde, o găsim și în *Cuiele definitive* : „Nu puteam să mă nasc, / nici să mor nu puteam / fără spinul senin / al privirilor tale, / și un miros suav / de privire a ta / mă-nsoțea cînd sub cruce / un deal mă urca / spre cuiele definitive“. Aceste poezii de puritați sînt dominate mereu de acuitatea senzațiilor.

Cea mai mare iubire din mitologie, aceea a lui Orfeu pentru Euridice, sfîșiată de o dublă pierdere, patronează și această legătură *(Subteran)*. Aluzia mitologică („Să te găsesc, ca să te pierd, să mă pierd ?“) îi servește poetei doar ca punct de plecare pentru a ajunge din nou la o contopire intimă, dezvăluind, într-o beție de senzații tactile, această a doua întîlnire cu Euridice : „Sau trebuia în sfintele tale cenuși / mîinile mele adînc să le-ngrop și să-mi intre / în unghii și-n pori, pe veci, polenul tău, mamă !“. O legătură biologică, de cordon ombilical, comunică și metaforele fundamentale din *Menisc* și *Maică*. Mai sărace în imagini, după cum constata Nicolae Manolescu, versurile din *Recviem* oferă totuși o suită remarcabilă de tropi care sugerează sudura, unitatea, organicitatea, ca și această metaforă unică a meniscului care nu-și poate separa niciodată partea concavă de cea convexă. În *Menisc*, poeta apropie starea ei sentimentală de aceea a lui Eminescu din elegia *O, mamă*. Această apropiere își poate găsi un sprijin și în suprapunerea de simboluri, mama și iubita, comună ambelor poezii. Altfel cele două elegii ne pun în fața unor viziuni total diferite. La Eminescu, ca în atîtea din poeziile sale, ne întîmpină mecanica veșnică, adormitoare, a naturii în care se desface durerea : „Mereu va plînge apa, noi



Scanned with OKEN Scanner

vom dormi mereu“ ; la Nina Cassian sfîșierea pornește dintr-un protest biologic, formulat direct, în fraze de o mare îndrăzneală lirică : „Mamă, nu din remușcare, / Eminescu-a spus : „O, mamă. . .“ / Mamă, nu din remușcare / îmi ești dulce, dulce carne / veșnică, mirositoare. / Mamă, subsuoara ta. / Mamă, pîntec, talie. / (. . .) / Mamă, nu din remușcare, / vis de vis, te chem te isc. / Ești în osul meu. Acuma, / în sfîrșit, îmi ești menisc“. Această contopire formează și materia lirică din *Maică :* „Și, noapte de noapte, obsesia mea o sărută. / Și, noapte de noapte, mă-ntorc într-un neam de femei, / și, noapte de noapte, reintru în pîntecul ei“. Nu pot fi menționate multe mărturii lirice în care identificarea biologică dintre mamă și urmașă să se facă în imagini mai obsedante.

Într-o serie de elegii ceva mai detașate, privirile încearcă să se așeze pe lucrurile din jur, care i se adresează într-un limbaj straniu, aparență perfect justificată psihologic, lumea din jur colorîndu-se și căpătînd relief în funcție de mișcările vieții interioare :

*Pe urmă s-au întîmplat mari evenimente în grădină.*
*A fost întîi o molimă viorie de irișI :*
*tufa lor cu flăcări reci,*
*proaspete flăcări de doliu.*
*Apoi au năvălit trandafirii*
*și toată casa avea pete de febră*
*iar în cea mai ascunsă fîșie a verdelui*
*crescuse o roză uriașă*
*de-o atît de întunecată aromă*
*încît amețeam.*

(Rochia cu flori)

Imagini confuze sînt proiectate în afară, într-un univers halucinant, în care florile se confundă cu rochia mamei și grădina se aprinde de culorile febrei :

*Toată grădina era rochia mamei.*
*Mama însăși fusese iris, trandafir și mac galben.*
*Acum era rîndul grădinii să fie bolnavă.*

Stărilor maladive romantice, menite să-l nimbeze pe erou, să-l distingă de omul comun, li se adaugă de către



Scanned with OKEN Scanner

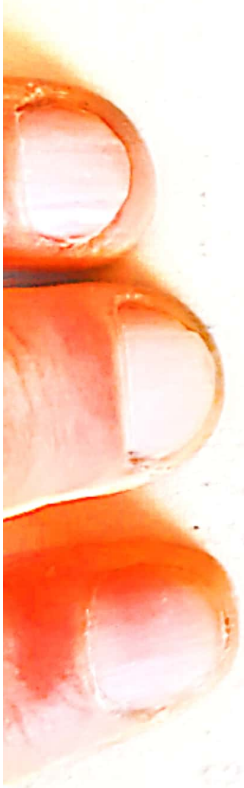
Nina Cassian note mai realiste, singulare în lirica noastră, sprijinite pe un profund sondaj psihologic și pe o formulare nu o dată șocantă. De la descrierea foarte exactă, care merge pînă la numărarea respirațiilor agonice, se trece la analiza propriilor stări sufletești, gîndul întorcîndu-se mereu la același punct al prăbușirii : „Chiar dacă nu mă gîndesc la geamătul tău, / hieroglifa îmi stă scrisă pe meninge“ *(Absența)*. Această absență se produce într-un mediu familiar *(Veghe IV, Mireasa II)* în care, brusc, obiectele se înstrăinează, își arată o față necunoscută, dușmănoasă, sub „lava letală“ a vocilor de la „ospățul indiferenților“ : „Cum puteți arunca vocile voastre / ca pe o lavă letală peste-obiecte ? / Mesele cad cu picioarele-n sus. / Oglinzile devin erecte. / / Pîinea se întunecă. Însuși fumul, / desfigurat de hohotul vostru, / își pierde rostul, / își schimbă drumul“ *(Ospățul indiferenților)*. Reîntoarcerea în obiecte și metamorfoza (v. ciclul *Veghe)* formează o opoziție mai abstractă față de lirismul care circula subteran, la nivel biologic, în alte versuri din *Recviem*.

Despovărată de obsesia cărnii, poezia devine mai largă *(Locul din lacrimă)*, se încarcă de simboluri și caută o natură mai încăpătoare, cu o atracție mai veche pentru mare *(Prea tîrziu pentru căință)*. Poate de aceea *Ermetica* ne amintește de *Mortua est*, fără dimensiunea enormă din versurile eminesciene („O, moartea e-un chaos, o mare de stele/.../ Cînd sorii se sting și cînd stelele pică, / Îmi vine a crede că toate-s nimică“) și fără clamoarea romantică din năvala întrebărilor de acolo : „La ce ?... Oare *totul* nu e nebunie ? / Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ? / Au e *sens* în lume ?“ O idee comună este îmbrăcată într-un înveliș de imagini foarte deosebit în poezia Ninei Cassian, din care lipsește spațiul consolator, țipătul lovindu-se de îngrădiri dureroase : „Ah, totul e de nepătruns / și strigătul îmi atîrnă din gură / / moale ca limba unui spînzurat“. Între „ieri și azi“ nu se așază rotiri cosmice, ci „mirosul slab al pămîntului“, „sufletul



Scanned with OKEN Scanner

ierburilor“, spaţiul limitat al „odăii“ *(Proiecţie)*, în care caută imaginea fiinţei iubite. Aventura dincolo de aceste limite ale simţurilor este o înfrîngere pentru că poeta are slăbiciunea omenească a lui Orfeu şi va întoarce capul, temătoare, să vadă dacă este urmată de Euridice. Muzica, cu note atît de personale, din acest *Recviem*, celebrează, de fapt, dragostea.



Scanned with OKEN Scanner

## DOUĂ IPOSTAZE LIRICE ALE FONDULUI AUTOHTON

1. *Istoria unei secunde* îl plasează pe Adrian Păunescu, care ne obișnuise de mult cu valurile mari de cuvinte din poemele sale, mișcate nu o dată peste idei grave, și mai aproape de anumite tendințe de etică socială și ardente meditații patriotice. Este de remarcat, chiar de la început, că Adrian Păunescu, pornind pe o cale atît de veche, reușește foarte repede să prefacă un domeniu liric unde poezia începea să se confunde cu imaginea ei convenționalizată pentru uzul festiv. Această îndrăzneală își caută rădăcini foarte îndepărtate, cu care poetul filtrează însă seve lirice proaspete. O anumită candoare a cuvintelor, ni se sugerează, ar fi moștenit-o de la Anton Pann, unele teme, de la generația lui Bălcescu, iar suflul profetic, de la Goga. Curajul cu care scormonește prin unghere casnice, pentru a scoate unele elemente folosite în construcția imaginilor, poate fi pus în legătură și cu frecventarea poeziei argheziene, după cum un anume retorism pare rezultat din împreunarea curioasă a frazei lui Maiakovski cu cea a lui Minulescu, oricît de mult ar lovi în această apropiere limitările tematice. Înclinația spre „joc" este a întregii poezii sudice, de la Anton Pann la Barbu, Arghezi, Geo Dumitrescu, Leonid Dimov și Marin Sorescu. Între aceste solicitări, Adrian Păunescu își apără bine un spațiu, ușor de recunoscut, care este, așa cum îl afirmă în special volumul



Scanned with OKEN Scanner

din urmă, numai al său. În torentele sale de cuvinte, zgomotoase, nu o dată dezlănțuite, aparent lipsite de echilibru, șocante, sclipește tot mai clar o gîndire orientată spre destinul colectivității pe care poetul o reprezintă.

Adrian Păunescu nu angajează lungi discuții cu înaintașii, nu caută culoarea istorică, nu arhaizează și nu folclorizează, dovedindu-se preocupat numai de prezent, pe care îi place să-l numească „secundă". Astfel așezat, interoghează profetic viitorul. Singura mare figură a trecutului, care pare să aibă, din punctul acesta de vedere, o situație privilegiată, este Bălcescu. Acesta îi apare, ca și lui Barbu, care a scris poemul *Bălcescu trăind*, un contemporan. Este imaginea pe care o impunea epoca noastră, pentru că așa l-a văzut pe marele profet, este adevărat într-un uriaș efort de reconstituire istorică, și Camil Petrescu în romanul *Un om între oameni*. Dacă Bălcescu n-ar fi existat, epoca noastră trebuia să-l inventeze numai ca erou literar. Și în versurile lui Adrian Păunescu, Bălcescu nu este numai un personaj istoric, ci chiar iubirea de țară care-și caută leagănul: „Primiți-l pe Bălcescu și înclinați puțin / Duioasa suprafață a patriei natale, / Pe Dunăre profetul să se coboare lin / Și fluviul să se-ntoarcă în rîurile sale" *(Nicolae Bălcescu, la gurile Dunării)*. Bălcescu este, în același timp, și un simbol de unitate, spiritualitatea cea mai aleasă a unui neam, cum spune Adrian Păunescu, „duhul nostru cel mai adînc" *(Stafia lui Bălcescu)*, oamenii și locurile la un loc, ploaia binefăcătoare și fertilă care se revarsă peste întreaga țară *(Mormîntul lui Bălcescu)*. Imaginile acestea nu-s izolate, nici de circumstanță, și nu lasă impresia unor simple abilități de limbaj, în versurile unui poet care iubește dilatările retorice. La baza lor stă, în mod evident, aceeași credință care îl făcea pe Eminescu să vorbească de solidaritatea elementelor („rîul, ramul"). Această formidabilă sudură este prinsă și în *Rîuri*: „Ea este țara. Noi îi sîntem urma". Poetul nu descrie peisaje și nici oameni, evitînd cu grijă genul reportaj, totul mizîndu-se pe efectul liric al acestei contopiri: „O, bandajul sîngelui meu, rîule



Scanned with OKEN Scanner

schimbător,/ am venit la tine din nou, plin de răni" *(Dunăre)*. Sentimentul circulă liber între om și natură:

*Țară de veci, nepământesc de caldă,*
*copiii noștri într-un rîu se scaldă*
*și morții noștri în pămînt se scaldă.*

*Munții Carpați miros a lună plină,*
*a rouă și a suflet de rășină,*
*la capre negre se închină.*
(Da, mai avem)

Această poezie se salvează, prin spontaneitatea asociațiilor, chiar cînd sînt mai livrești, de declarația abstractă.

Înainte de orice, pe deasupra apelului la sentimente, Adrian Păunescu scrie o poezie care incită la meditație civică, ajungînd cu imaginile sale, adeseori curioase, în zone de pasivitate pe care reușește să le tulbure adînc, răscolind conștiințele prea mulțumite de civilizația veacului nostru așezat. Intransigent, îi va elogia „pe cei ce de la sine nu abdică" *(În lunga noapte)*. Caută cu înfrigurare adevărul în *Socrate plîns de discipoli*: „într-un zeu cred, pe celălalt îl caut", pentru ca să nu se mai nască niciodată monstruoasele „psihologii strîmbe". Injustiția, abuzul și mai ales ultragierea credinței capătă o replică vehementă în multe din poeziile acestui volum: *Cuie în viori, Ucigașul de piane, Ieșirea din sobă, Războinicii*. Chiar cînd par a fi provocate de un eveniment anume, astfel de poezii nu sînt ocazionale, pentru că prelungesc cutremurătoare și adînci înțelesuri, care au darul de a opri multă vreme gîndul îndurerat și neostenit, ca al lui Hamlet, asupra crimei *(Aprilie 1968)*. Rostirea adevărului devine condiție de existență și aceste poezii civice se pătrund de sensuri filozofice mai adînci *(Jeluirea lui Omega)*, care le îndepărtează de un anume aspect de cronică curentă a evenimentelor, cum s-ar părea că pot fi încadrate la o privire superficială.

Tematica, după cum s-a văzut, nu mai e aceea a vechii poezii civice și patriotice și nici mijloacele. Sentimentele și ideile cuprinse în aceste poezii sînt grave, mai variate și mai ale timpului nostru, departe de a fi



Scanned with OKEN Scanner

idilic. Adeseori, fapt în aparență surprinzător și, bănuim, derutant pentru mulți cititori, mijlocul de comunicare — folosit, în lirica noastră pentru prima dată de Adrian Păunescu pentru acest gen de poezie — este hilar. Această contradicție, care dă versului său o notă particulară, ni se lasă a înțelege că autorul a descoperit-o într-o concepție despre poezie și despre poet din preajma lui Anton Pann, cel care se amuza punînd cuvintele să spună în proverbe altceva decît ceea ce comunică ele în mod obișnuit. Acest procedeu tinde să pună în evidență valoarea în subtext a cuvîntului, rezultată dintr-o aparentă dezordine a textului. Cînd poetul vorbește de „limba bîlbîită" a lui Anton Pann, are în vedere tocmai acest lucru. Primul poet este acela care a rostit cea dintîi pildă într-un limbaj expurgat de altă finalitate. Adrian Păunescu, altfel decît Ion Barbu, va aduce un elogiu mișcat lui Anton Pann pe care și-l recunoaște înaintaș :

*Cum a fi înseamnă fire și a tăcea înseamnă moarte*
*cînd zidirea e dovada unui nestricat elan,*
*dacă fiul, de părinte, nici silit nu se desparte,*
*să numim limba română bîlbîită Anton Pann.*

(Cuvîntul)

„A antonpanna", verb inventat de Adrian Păunescu, înseamnă, dacă l-am înțeles bine pe poet, tocmai a folosi cuvîntul dezlegat de sensurile lui obișnuite și încărcat cu altele secrete, acelea ale parimiei : „Crucile din cimitire, stelele din cer foșnesc / jalea, cîtă se mai află, se preface în protest, / ochii fiilor și-ai noștri au un sclipăt nefiresc, / toate — în acele vremuri — ca și noi antonpannesc" *(A antonpanna)*. În *Gîndul bufon* reține cu exactitate trăsăturile stilului lui Ion Barbu : „I-s lucrurile sfîntă umbră / ca firea noastră să se umplă / de gîndul trist, mascat, bufon, / al neumbritului Anton". Nu-i vorba aici de vreo pastișă voită sau nevoită, ci de o laudă pe care ține s-o îndrepte, în modul acesta indirect, către acela care îl descoperea pe Anton Pann poeziei moderne. *Popa de trefla*, care, aparent, reia un crez poetic arghezian („Atunci iubirea dintre cuvinte, / iubirea



Scanned with OKEN Scanner

dintre noroi și rai, / iubirea dintre frig și fierbinte, / îl naște pe Domnul Acestui Grai"), conduce tot la „jocurile" încărcate cu multiple sensuri din *Povestea vorbei*. Aceasta se spune și într-o formă mai directă, cu care se continuă acest elogiu, unic în felul său, și cu tîlc, al lui Anton Pann : „Tu ești, într-ascuns, povața soartei noastre, Anton Panne, / suflet drept al povestirii și victorios — învins, / fiindcă vremea este aspră, fiindcă lumea are toane, / Anton Pann — limbă română bîlbîită într-adins" *(Într-adins)*. Limba este chemată să-și regăsească o parte măcar din copilărie. Cu ajutorul ei, poetul spune mereu lucruri grave, lăsîndu-ne să înțelegem că nu vrea nimic altceva decît să adîncească o intenție bufonă. O poezie, ca cea cu titlul *Caricatura unei dureri*, este extrem de semnificativă din acest punct de vedere. Revelația adevărului, în dauna entuziasmului facil, se face printr-o banală metaforă (creșterea dureroasă a măselei de minte) amplificată pînă la nerecunoașterea punctului de plecare : „Măseaua mea de minte, cețosul vîrf de munte / urcînd din marea unui corp molîu, / va ști să mă sculpteze, va ști nebun să cînte, / să fie monumentul hilar proptit pe brîu".

Poetul își joacă cu o dezinvoltură rară, într-un stil familiar, nu lipsit de o voită ambiguitate, aceste mici comedii cu înțelesuri atît de adînci, amintind uneori, ca în *Baladă de copilărie*, și de mușcătoarele, dar mai puțin disimulatele, *Hore* argheziene : „— Hoțule, ce s-a-ntîmplat ? / — Am pierdut un cal furat, / Astăzi fără el mi-e greu, / parcă devenise al meu". „Fiu al iluziei", poetul rîde pentru că nu poate spune cît e de trist. Poezia devine, în felul acesta, un joc al inteligenței verbale, dar niciodată gratuit, pentru că în versurile ei arde întotdeauna un înțeles secret. Poetul păstrează lîngă el două măști pe care le schimbă mereu : una de înțelept și alta de saltimbanc *(Vis)*. Jucînd cu aparentă monșalanță aceste roluri, lăsînd adeseori impresia că improvizează, Adrian Păunescu are șansa de a deveni cel mai grav poet cu rezonanță socială al momentului liric actual.

2. Devine tot mai evidentă, în lirica actuală, tendința de a căuta originalitatea națională într-un orizont sufle-



Scanned with OKEN Scanner

tesc mai încăpător. Ion Barbu, care îl redescoperea pe Anton Pann, simbol al sedimentărilor orientale pe vechiul fond tracic și latin, a aplicat tradiționalismului corectivul cel mai profund, dar abia astăzi el încetează, și din acest punct de vedere, să mai fie un izolat. Dacă Barbu, ca orice scriitor de maximă originalitate, nu poate fi imitat, pentru că cel mai mic reflex este ușor de recunoscut și acuză repede pastișa, în schimb calea deschisă de el în lirica română modernă, în direcția valorificării „simțirii valahe", care nu este nici latină, nici geto-dacică, ci acestea la un loc, plus aluviunile istoriei, adică „valahică", cum a numit-o poetul, putea fi continuată mai intens de multă vreme și e de mirare că redescoperirea ei se face atît de tîrziu. Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu și, acum în urmă, Gheorghe Tomozei, cu *Misterul clepsidrei,* se fac campionii acestei tendințe, reprezentată, mai mult stilistic, și de Marin Sorescu și alții. Acestei orientări, care ar merita o discuție specială, pentru că este una dintre cele mai puternice și mai autentice din lirica actuală, i s-au găsit noi justificări, în afara antonpannismului barbian, nu atît teoretice, cît mai ales practice, afirmate în prefacerea substanțială a limbajului poetic, în care coboară elemente de la Dosoftei, Cantemir și Ion Budai-Deleanu, de la unii scriitori mărunți de pe la începutul secolului trecut, vizitați mai întîi pentru atmosferă, și din unele specii folclorice, cu o vădită îndepărtare de balada eroică și îmbrățișarea unor producții populare onirice, magice, sau anecdotico-șaradiste, răsucite pe abilități de limbaj. Pe acest fond vechi vin să se așeze, într-o deplină concordanță, cîștigurile cele mai îndrăznețe ale poeziei moderne, prin Blaga, Barbu și Arghezi, ca surse fundamentale românești, și gustul, ilustrat cel mai bine de Prévert în poezia contemporană, pentru cotidian și farsă, care este al epocii și se manifestă într-o stranie încercare de a defini mai bine raporturile dintre om și lucrurile pe care le-a inventat și care-l înconjoară tandre sau amenințătoare.

În *Epigonii,* Eminescu își elogia înaintașii cu cuvinte sfinte, chiar cînd ei nu aparțineau cerului poeziei. Gheor-



Scanned with OKEN Scanner

ghe Tomozei va folosi, în *Apocalipticul iarmaroc,* un stil „hilar și balcan-peninsular", cu punctul de plecare în Anton Pann, receptat prin Barbu și Arghezi, pentru a-și cinsti predecesorii. Ni se pare că nu-i lipsit de semnificație limbajul acestei poezii, pentru că afirmă orientarea de care vorbeam, după cum bănuim, revărsată din aceleași izvoare, și o intenție de selecție, nu mai puțin semnificativă, a numelor menționate. Scriitorii devin mijlocul ideal de schimb, monedă de aur, lucruri prețioase, instrumente — se poate observa și aici o consecință a reismului — fără să-și piardă, curgînd în lucruri, harul. Miezul cu tîlc al acestei istorii literare poetice credem că-l găsim în această înșirare :

*Avem safire, sacîz,* caragiale
*și-alte giuvaericale :*

*Un* pillat *cu mînerul sculptat*
*și un* nichita *cu trei capace.*
*Face trei cai arăbești ?*
— *Face !*

*Cu un* macedonski *iei un pac de cinabru*
*și un foarfece de tuns* ionbarbu.

*Avem* matheiuri *și* — alecsandri.
— *Vrei vin de* blaga ?
— *Vreau !*
— *Bate laba !*

*Fete nebune*
*cîntă la un* antonpann *cu trei strune*
*în varul dogoritoarei amiezi*
*basmul caprei cu trei* arghezi.

*Taraba cu pești*
*se arămește cu* văcărești.

„Fără grai", pentru că ei comunică într-unul care este numai al lor, misterios ca al obiectelor, acești poeți, așezați „pe tarave cu oase de iubire bolnave", se află, pînă



Scanned with OKEN Scanner

la urmă, într-un fabulos scaun imperial, către care se îndreaptă tînjitor visul poetului răsăritean, „pe tron la Bizanţion". Adăugăm şi această *Heraldică*, cu izvoare barbiene şi mateine mai evidente, în care se revarsă peste Bucureşti luminile de crepuscul ale aceluiaşi Bizanţ :

*Rodit pe cepe de lalea : Bizanţ,*
*cu stinşi coconi încălecînd pe crini*
*şi cu domniţele prelinse-n danţ*
*din frescele cu trîndave făini,*

*aşa te ştim, o Bucuresci rămas*
*cu trup de fum sub ochiul ce se stinge,*
*lut streveziu, cu oase spelbe gras,*
*tu, strachină cu grîu pe care ninge...*

Izvoare mai îndepărtate, care se unesc pentru a traversa un spaţiu tradiţionalist mai frecventat, vorbesc, într-un limbaj parcă mai ferit de asperităţi decît cel din poezia lui Ion Gheorghe sau Adrian Păunescu, dar la fel de neprevăzut şi cîteodată de şocant, despre continuitate :

*Cînd te-ai topit în neştiime,*
*Scorilo, hodoroage sublime,*
*te-au îngropat în grîuri*
*de rîuri,*
*sub pleoape*
*de ape,*
*sub urme*
*de turme,*
*sub floarea cireşilor,*
*tată mare al regilor !*

*Acum treci cu ciolane-argintii*
*şi numai noi te putem auzi*
*şi glasul tău pămîntesc trece*
*în glasul lui Decebal-rege :*

*Am fost,*
*sîntem,*
*vom fi !*



Scanned with OKEN Scanner

*Am fost,*
*sîntem,*
*vom fi !*

(Scorilo).

Cu altă înţelegere a limbajului decît tradiţionaliştii din generaţia anterioară, poetul se apropie mai rar, şi într-un mod particular, de cronică, în *Maria*. La inima sa vor rămîne, însă, întotdeauna, *maşinăriile romantice*, lucrurile care „ne-nconjoară cu strategii de război naiv“ şi miresmele copilăriei *(Coloniale)*. Verva bonomă a autorului, exersată în descrierea interioarelor şi a ocupaţiilor casnice, apare mai rar împinsă către un pitoresc de suprafaţă : „Bea-ţi, Manuce, anasonul / şi kirie-eleisonul ! / / La han / s-a anunţat Don Juan / de Deliorman !“ *(Frica)*.

Dacă acesta este orizontul poetului şi durata sa în timp, cu visul oprit, mai adesea şi cu o tresărire mai plină, la un Bizanţ bucureştenizat, fără aură ortodoxă, starea sa este dată de o melancolie uşoară, controlată de ironie, comunicată cu o inocenţă copilărească — şi de aici rezultă în primul rînd farmecul stilistic particular al acestei poezii — sub care se ascund, de cele mai multe ori, înţelesuri mai profunde. *Cina cea de taină a copiilor*, poezie care dă şi titlul primei părţi a volumului, „instruieşte“, după cum ar fi spus Ion Barbu, despre moarte. Într-un *Duel inocent* de cuvinte, aparent absurd, se pledează pentru zăpadă, simbolul purităţii, reluat şi în *Poeţii şi dumineca*. Una dintre cele mai semnificative poezii, din punctul acesta de vedere, este *Tîrg de relicve*, care dezvăluie mai exact şi procedeele folosite de poet. În cîteva cuvinte, rostite cu o aparentă dezordine, se face o istorie a omenirii, în care se vorbeşte despre dragoste, despre „urma biciului“ şi „cuiele supliciului“, despre raţiune, „firele blajinei tigve“, şi despre partea poetului, melancolia : „Cum să aşez în altar / cel mai vinovat mădular ?“. Cel mai adesea această melancolie este cauzată de puritatea furată. Un soldat, omul, poetul, moare cu un singur regret : „Nu-s supărat că m-au spart / cu caii şi că-mi poartă pielea, / dar nu mai îndur să-i văd cum



Scanned with OKEN Scanner

îmi beau / zăpada / din gamelă. . ." *(Soldat)*. Poetul poate ceda totul, dar, furios, își apără independența și puritățile transparente : „Ți se atrage solemn atenția / că ești în casa / blîndului Rex / de Transparența. . ." *(De furie)*. Poate că una dintre cele mai generale trăsături ale acestor poezii, așa cum se vede din toate exemplele citate, este renunțarea la gravitatea exterioară pentru captarea, adeseori prin mijloace bufone, a înțelesului care întristează. Cînd vorbește despre iubire, despre moarte, sau despre condiția poetului, același limbaj aduce zîmbetul și poartă și tristețea. Ca și la Pann, la Barbu sau la Arghezi, sau la ceilalți poeți din spița valahă pe care i-am amintit, limbajul este mistificator. În *Anonimus*, poetul oscilează mereu între gravitate și ironie cînd încearcă să răspundă la întrebarea : „Cine sînt ?" El parcurge spații vaste, se încîntă din nou de „lucruri", cu plăcerea lui Minulescu de astă dată : procelanuri de Maiența, samovarul de Odessa, mătănii de Chipru, carafe venețiene, jupoane de Amsterdam, mărgăritare de Bosfor etc., se definește amuzat : „sînt mai anonim ca tutunul" și caută răspunsuri cu poantă :

*Se răstoarnă*
*peste mine roți de iarnă.*
*Cine sînt ? Spun guri bețive*
*că-s primarul din Ninive*
*Guri pripite*
*spun că-s cîrpaci de clepsidre.*

*Alții spun că-mi văd osemintele*
*cu carnea, cu tot, cu veșmintele*
*în umbra călătorului*
*din diligența de Gura Humorului.*

Unghiul preferat din care îi place să privească este de cele mai multe ori detașarea ironică. Ea apare cît se poate de clar și în *Amor (Metro-Goldwin Mayer)*, bucată scrisă, cu intenție, aproape în proză, sub forma unui mic scenariu. Ironia lucidă care sclipește în aceste versuri de dragoste, în cadrul unui denunț al convenției cinematografice, le separă de ardența din *Cîntarea cîntărilor*.



Scanned with OKEN Scanner

Mai aproape de bătrînele stihuri ale lui „Solomon rege pentru frumoasa Șulamita... în vers românesc pentru Magdalena“ se situează poezia *A fire* („Iubeam coapsa ta ivorie / de dinainte de memorie“), iar *Slujbă* e o absurdă și delicioasă glumă erotică într-un limbaj copilărit („Ce-ți mai face dulcele, duduie ? / Se cireașă, se gutuie ?“), un madrigal plin de tandrețe și bună dispoziție.

Cu o astfel de înzestrare, e firesc ca viața să fie privită de poet mai ales ca teatru : ne spunem cuminți rolul, pe care l-au jucat și alții înaintea noastră, după care dispărem din scenă *(Teatru)*. Timpul se strecoară prin clepsidre misterioase în imagini burlești : „Prin clepsidre umile / își trec multiple cocoașe, cămile / și trec dromaderi / prin țîțele iubite ieri...“ *(Misterul clepsidrei)*. Într-un naiv *Cîntec* al regresiunii în vegetal, poetul se „pregătește de iarbă“. Posibilitatea de a obține imaginea burlescă din orice este practic nelimitată pentru ingeniozitatea verbală a lui Gheorghe Tomozei, cum ne-o dovedește și *Moartea campionului de bob*. Simbolul nu e deloc sportiv (Minulescu vorbea, mai retoric, de un acrobat) ci vrea să îngroașe anonimatul dispariției : „Bea-ți romul. Vii din iarnă și vacanță / vii din cristaluri tandre și faianță, / te scurge prin unghii, goală, strop cu strop. / / Ieri a murit un campion de bob“. Uneori aceste meditații sînt pîndite de riscurile unor dezvoltări logice, pe care marea abilitate cu care autorul își manevrează instrumentele poetice le îndepărtează cu greu *(Singur)*. Scrisă cu o eleganță rară, ca cele mai multe din poeziile volumului, *Descendențe* încearcă să împace amuzant un anume franciscanism poetic cu darvinismul științific : „Să fim blînzi cu buruienile tîrzii, / cu lighioanele, cu scoicile spiralate, / noi, autori de gigantice fierării / sîntem formele lor degenerate“. *Biografia iubirii* este construită pe aceeași idee a unui evoluționism erotic care închide, îngemănate, și viața și moartea :

*Trecută prin culcușuri de ulii, roasă de ploi,*
*filtrată prin simțiri amorfe, iubirea*
*s-a-nduplecat prea tîrziu să coboare și-n noi*
*grăbindu-ne rostogolirea*



Scanned with OKEN Scanner

*în aceeaşi netălmăcită spaimă şi-n gerul*
*aşezînd carnea mai presus decît aurul,*
*morţii — ndulcindu-i melodios, misterul,*
*şi înfrăţindu-ne cu dinozaurul*
*întru aceeaşi patimă nedumeritoare*
*care cu fildeşul şi cristalul ne zideşte*
*în clipa de universală stagnare*
*a lumii*
*ce putrezeşte...*

Poet al cotidianului, cum îl afirmă acest volum, Gheorghe Tomozei se pătrunde de „misterul clepsidrei" printre lucruri. Vedem aici o continuare a experienţei, foarte diversă, care trece prin interioarele lui Pillat, gospodăria lui Arghezi, lucrurile preţioase şi esenţele lui Macedonski şi Minulescu, ca şi prin lauda erudită pe care le-o aduce G. Călinescu şi cea delicată a lui Emil Brumaru sau ironică a lui Marin Sorescu, la care se adaugă o personală notă de melancolie modernă aruncată de maşinăriile care ne invadează şi ne inventează. Această aşezare a poetului nu este contrarie, ci o întregeşte pe cea făcută iniţial, regresiunea cotidianului făcîndu-se către un Bizanţ fabulos, spre care poetul pluteşte înconjurat de marele său alai al lucrurilor. Şi într-un caz şi în altul sîntem în faţa unei poezii de rafinament, în plin şi inteligent alexandrinism modern.

Scanned with OKEN Scanner

# CALIGRAFIE SENTIMENTALĂ

O particularitate caracteristică a poeziei actuale o constituie anticalofilia, prin care nu trebuie să se înţeleagă numai anumite libertăţi ale limbajului, propuse mai demult de romantism şi, după aceea, de poeţii din toate direcţiile moderne, pînă la noi. Este vorba, înainte de orice, de lărgirea considerabilă a universului poetic, în care cotidianul se instalează în primul loc, şi de prigonirea făţişă a oricărei convenţii care ar sprijini confuzia dintre poezie şi poetizare. În această mişcare, care are închinători fervenţi în lirica actuală din toată lumea, Horia Zilieru are curajul de a rămîne un calofil, în accepţiunea elevată a cuvîntului. Preocuparea sa fundamentală este aceea de a face stil, oferindu-ne, în versurile pe care le scrie, o superbă colecţie de imagini. Vocabularul ales cu bună ştiinţă şi cu mare grijă, uşor desuet şi cu inflexiuni insolite, scoase din mînuirea cu abilitate a unor forme populare sau arhaice, dar mai ales a neologismului demodat, căutat în poezia secolului al XIX-lea sau la Bacovia (*miragiu, aivă, histerie, heruvi, parfume, colori, colombă, tulipă, suvenire, pajeri, muri, mantă, amor, amant, amantă, fantazie* etc.), ca şi sintaxa studiată şi savant combinată sprijină aceeaşi impresie de minuţioasă şi dificilă elaborare în vederea satisfacerii unui adevărat cult al frumuseţii. Din aceleaşi motive Horia Zilieru se întîlneşte cu Macedonski



Scanned with OKEN Scanner

în admirația pentru pietrele prețioase *(hiacint, ametiste, amarant, topaze, agată, smaragde, safire, opal* și *onix)*, scrie versuri împovărate de *crini*, de *roze*, de *anemone* și *tuberoze*, cu mare risipă de corole grele și stamine carnale : „și crinii scot în spasm și în lingoare / un untdelemn de candeli prin organe“ *(Elegia a IX-a, Umbra paradisului)*, se îmbată de mirosuri exotice, orientale : *mirt, smirnă, uleiuri* etc. Toate acestea prea frumoase podoabe lexicale, din care sînt alcătuite imagini laborioase, îl recomandă pe Horia Zilieru altui veac, cu limba ceremonioasă și haine incomode, ca aceste versuri din volumul *Alcor :*

*Se-ngroapă, iubito, cetatea-n polen,*
*balcoane cu nuduri în golfuri dispar,*
*silabe de rugă migrează adînc,*
*în nervii romanței cu plopii impari.*

*Serafic, pagode de crini în amor*
*nuntesc — și explozii de cupe în ger*
*acopăr țărîna cu mov de parfum*
*și harpe-n orbite de lună ne cer.*
(Amon-Ra)

Darul, real și nu lipsit de importanță, de a construi imaginea, cizelată cu răbdare și cu pricepere de orfevrier, învăluie fiorul liric în veșminte grele, de fire metalice strălucitoare, sub care abia îi bănui o existență firavă și tăinuită. *Biografie de tineri*, în care ne-am aștepta ca elanurile să irumpă, ilustrează perfect această disciplinare a vibrației în draperiile imaginii :

*El scobora cu munții. Zăpada îi trecuse*
*ulcior de armonie în suflet, și-n afară.*
*Iar ea urca din suduri ; ocne de crini sunară,*
*inelul de logodnă să-l aivă între muze.*

*Și-a fost și-o întîlnire, cînd noaptea-n zori se varsă*
*Sub învelișul tandru, ceva-n adînc i-nchise,*
*cum sîmburii în struguri se mișcă-n dulci abise*
*și murmură esențe, pe ruguri, toamna arsă.*



Scanned with OKEN Scanner

„Ulcioarele de armonie", „ocnele de crini", „dulcile abise" ale strugurilor, toate aceste imagini decorează un zid pe care sensibilitatea nu-l poate escalada pentru a descoperi emoţiile ascunse cu grijă. Poetul, în concepţia lui Horia Zilieru, este un făcător de bijuterii. El traversează abisul emoţiilor pe un „pod" în care acestea, izvorîte din adîncime, se potolesc, se limpezesc şi apoi se sparg într-o reverberaţie de lumini scînteietoare şi înşelătoare ca un curcubeu : „Neameţite fluvii, din adînc / de alte voci, se limpezesc şi-i sparg / pod de emoţii. / În podişul larg, / pe-un umăr are noapte, pe-altul zi" *(Poetul)*. Pentru această revelatoare imagistică merită să fie citată şi poezia *Dans*.

Numeroasele metafore adiacente din poezia lui Horia Zilieru se ţes, nu o dată, într-o urzeală barocă. Poetul pare îndrăgostit mai mult de imaginea luxuriantă a naturii decît de natura însăşi. „Nălucirile" care îl învăluie îi „toarnă cetină prin oase", în poezia *Cerb*, din volumul *Alcor*, şi asistăm la o stranie nuntă între vegetal şi mineral, starea euforică mişcîndu-i pe dinaintea ochilor largi cortine saturate de aur. Poetul începe să îngîne în extază cuvinte rare, într-o rostogolire de imagini din care nu se mai desprind înţelesuri clare, sub un cer „beat de şoimi" spre care se îndreaptă rugăciunea elementelor, într-o atmosferă copleşită de mirosuri de răşină. Între ţărînă şi carne stă iarba, pavăză firavă care nu desparte, ci uneşte. Pentru a pătrunde înţelesul mai profund al acestei comuniuni trebuie să străbaţi dincolo de manierismul stilistic din aceste versuri. Aceleaşi dantelării acopăr şi amintirile copilăriei *(Aproape de copilărie)*. Faţa festivă a cuvîntului, la care se închină poetul, poate fi înşelătoare şi o anumită tristeţe rămîne, odată cu muza „adormită-n calcar de regrete", pentru că din această risipă de frumuseţe verbală nu se cristalizează întotdeauna o undă lirică mai profundă *(Ninge naiv)*. Din fericire poetul face proba că este şi altceva decît un simplu bijutier. Credem a-i descoperi această coardă mai adîncă — şi poate că adevărata lui vocaţie — într-o poezie ca *Altfel de toamnă*, din volumul *Alcor*. Firește, se suspină încă, în bună tradiţie parnasiană, după urmele pierdute



Scanned with OKEN Scanner

ale zeilor, ceea ce poate să nu mai comunice mare lucru sensibilității moderne. Poetul are însă inspirația să pună, pe lîngă culori serafice, o tinctură mai corosivă care poate sugera apăsarea timpului :

*Foșnește timp în părul scurs în pur,*
*în albul cu zăpada în versete*
*și-n ceas robit, clopotnițele bete*
*apasă cu vitralii împrejur.*

*Uns pînă sus cu bocet de trecut,*
*îmi sprijin ochiul pe oglinzi de ceață*
*și fumul de rugină, lin, îngheață*
*învinse arme-n bronzul meu durut.*

Poetul străbate spațiul aceloraşi convenții metaforice pe care, din loc în loc, le sfîșie pentru a ne permite să privim și în adîncime.

În poeziile de început ale lui Horia Zilieru putea fi recunoscută cu ușurință și o sursă folclorică, observată și comentată, de altfel, de Otilia Cazimir, autoarea prefeței volumului său din 1969, *Florile cornului tînăr*, colecția „Luceafărul". Distinsa poetă atrăgea atenția, pe bună dreptate, că în versurile tînărului confrate nu „se abuzează de forma populară", învățămintele folclorului fiind „folosite ca mijloc, nu ca scop". Noi am adăuga, pe linia celor spuse la început, că motivele populare apar în poezia lui Horia Zilieru foarte mult stilizate. Sursa folclorică de la care se pornește devine uneori, din această cauză, greu de recunoscut. Volumul *Orfeu îndrăgostit*, ca și celelalte care l-au urmat, stau mult mai departe de acest izvor în raport cu cel anterior (v. *Baladă munteană* și *Miorița* din *Florile cornului tînăr*). Elaborarea artistică a materialului folcloric se face la altă treaptă, mai înaltă, ca în aceste versuri din *Orfeu îndrăgostit* : „Cu cearcăne de lămpi tîrzii pe chip, / (peceți, ca pe-un hrisov de voievod) / el iese-n lume cu gingașul rod, / jos în folclor cu două mii de scări" *(Poetul)*. O umbră de vechime plutește și în *Țara dorului*, în care poetul își exprimă admirația adîncă pentru minunile meșterilor zugravi din nordul țării : „Pe vaduri negurate în văz-



Scanned with OKEN Scanner

duh, / cu gestul drept și-a-ncredințat stihar, / iar un zugrav, luat de nesomn și duh / umplù pereți pe-al vremii înzadar". La fel în *Porți din Muntenia:* „Pe stîlpii sub văzduh de grea vecie, / în scoarțe verzi din timp oprit, — izvoade : / cu scene de pădure și cîmpie, / cînd moare frunza galbenă și cade". Folclorul devine prilej, în astfel de poezii, de a construi imagini îndelung studiate : „odăjdii de folclor", „ritm de folclor", „truverii vin cu folclor, peste orglinzi de Argeș" etc. În poezia intitulată arghezian, *Versuri de afișat pe ușă,* personajele din basmele populare evocate la început, „Strîmbă Lemne-n alai", „feții-logofeți" nu schimbă impresia aceasta. După cum tentativa de a descrie un colț familiar, propice pentru colocviile poetului cu el însuși, cînd se lasă copleșit de amintirea lecturilor, nu scutește poezia de obișnuitele podoabe care încrustează, din pură cochetărie, în imagine și cîte un cuvînt familiar : „Colocviul începeți cu umbra-mi pe-un scaun de lemn, / manta nupțială, regină. Cu ea / ora nu va fi nici ca untdelemnul, nici ca pămîntul de grea. / Vi-i frică ? Dar eu, cîtor himere, / lactee scămi le arunc din artere ? / Altfel, / aș fi ca pe-un deșt de dizeuză, cu piatra lui falsă, un fel de inel".

Această ispită tiranică a imaginii prețioase îl urmărește pretutindeni pe poet : cînd se învăluie în norii unei reverii ușoare sau într-o atmosferă de melancolie și regrete vagi *(Muzică),* atunci cînd compune delicate poezii descriptive *(Așa se întîmplă în septembrie),* cînd zugrăvește naturi statice cu flori *(Tablou cu bujori),* sau colțuri de natură în pasteluri care vădesc un simț al culorii deosebit *(Avanpremieră de toamnă),* sau cînd compune nostalgice versuri de dragoste obsedat de vreo siluetă feminină urmărită pe aleile unui parc provincial. În poezia naturii, ca și în cea de dragoste, versurile poetului afirmă, ca supremă virtute, grațiosul : „Colombă ești, în sclipăt, cînd dansezi, / cum într-un parc glicina de zăpezi / și viscolul îți suflă împrejur / volanele de apă și velur. // Surîzi strein, ca luna la pătrar / cu verzi ghețari în albul de pahar, / calda-ți respirație suavă / vine în vocala mea bolnavă" *(Bal alb).* Scrutîndu-și trecutul, poetul notează cu aceeași grație fugare imagini,



Scanned with OKEN Scanner

furat de întrebările din *Balada doamnelor de altădată*, din care ignorează tot ce i-ar contrazice gustul pentru suprafețe lăcuite și sunetul ales : „Căderea frunzelor în mine / îmi sună voci de clavecin. / (Unde-i decorul cast, alpin, / și candelabrul cu stamine ?) / În faguri de-armonii lunare, / tăgada norilor de-atunci / (Ci, unde-s degetele lungi / lovind oglinzi cu mări de sare ?)". Stilizarea este maximă.

Antenele poetice ale lui Horia Zilieru receptează, transformîndu-le în imagini de o mare delicatețe, caligrafiate cu o neostenită sîrguință și cu o evidentă plăcere, mai ales stările sufletești provocate de o iubire incipientă, care nu are timpul necesar pentru a căpăta adîncime. Iubirea îl predispune la gesturi largi, de cavaler rătăcitor, pline de candoare și curtenie, se compune din gingășii și transparențe. Un parfum romantic, de floare presată în album, plutește în toate aceste versuri. În poezia lui Horia Zilieru — și cel puțin două volume sînt extrem de semnificative în acest sens, *Orfeu îndrăgostit* și *Iarnă erotică* — nu întîlnim atît ceea ce grecii vechi, care amănunțeau mai bine decît modernii sentimentul erotic [1], numeau erotikè, amorul dintre două persoane, cuplul în general, ci mai ales o nuanță a iubirii, adică acea *storgè* mai subtilă, tandrețea în manifestările ei cele mai complexe. Sentimentul amoros nu are, la Horia Zilieru, un obiect precis, nu-i mistuire pentru o femeie anume. Între Afrodita și Eros apar spații largi de castitate. Femeia este o fecioară : „Fecioare vin peste oglinzi de crini / în ape înghețate de amor / În crisalide de văzduh și nor" *(Fecioare vin,* în volumul *Iarnă erotică)* sau o necunoscută *(Doamna în albastru),* o apariție fugară și misterioasă, păcatul rămînînd, în ciuda unor chemări de ardență, teoretic :

*Nopți de păcat secat în ape vechi*
*cu săruri gleznei nu-i mai pun inel*
*și palizi irișii, în suav măcel,*
*sub tălpi polenul își jertfesc — perechi.*

[1] Denis de Raugemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, 1967, p. 15.



Scanned with OKEN Scanner

*Și-ai aventurii-n vene lungi corai*
*însîngeră cu-ntemnițate foi*
*și-n volatile cețuri, înapoi,*
*pasc renii-mi triști licheni pe-un evantai"*
(Doamna în albastru)

Un val de răceală plutește peste această „iarnă erotică", adusă sub un decor lilial, de azururi și complicată convenție ceremonioasă, pe „guri de rai", în „ierni de safir" și „izbăviri în roze cu destin". Lipsește din această dragoste „mania", care avea altădată un sens mai nobil decît cel pe care i-l dăm astăzi, pasiunea devorantă din concepția vechilor greci despre iubire. Aici poetul ajunge doar pe calea mitologiei, ca în *Eurydice*, din volumul *Alcor*, de unde se revarsă însă un alt val rece peste țărmul unde a poposit Orfeu. Neputîndu-și respecta legămîntul față de zei, Orfeu o pierde definitiv pe Eurydice și se va retrage în sălbatica Tracie fără să se mai uite vreodată cu dorință la vreo femeie. Acest absolut îl va oferi unui destin tragic, cu un desnodămînt destul de curios, dacă ar fi să-l credem pe Ovidiu. Orfeu va fi sfîșiat de Menadele geloase, însoțitoarele bete ale lui Dionisos. Horia Zilieru, care urmărește atent vechea legendă numai în latura iubirii absolute, se va alătura, pînă la urmă, mitului biblic — astfel de aluzii se întîlnesc și în alte poezii ale sale — simțind perechea paradisiacă în propria sa coastă :

*Un miez de-ngheț, ca din clepsidre-n curgeri,*
*îmi suflă coastei smulse, locul vechi :*
*— e gura ta, femeie ca un înger*
*și pasu-ți calcă urmele-mi perechi ?*

Urmărit de un destin prigonitor, care-i preface iubirea în umbră, Orfeu — poetul va mărturisi, „între-nvieri și moartea scrisă-n praguri", apăsarea jurămîntului nerespectat „la jumătate de infern". Stilizarea excesivă rarefiază și diafanizează totul în jur.

Poetul se indică singur, în cele mai multe din poeziile erotice, ca un ultim cavaler robit unei icoane care, întocmai ca pierduta Eurydice, nu mai poate reveni din



Scanned with OKEN Scanner

lumea umbrelor. În aceste versuri va stărui, de aceea, un parfum vechi, nu lipsit de subtilitate, care nu mai ține de mitologie, ci de tonul ceremonios al chemării de dragoste. Din sipete uitate, poetul va scoate pentru iubită, cu mîna înfrigurată și pioasă, mișcat de propriile sale gesturi, scule vechi, parfume rare, moaruri și crinoline, mantii demodate și roze artificiale. Va intra în săli vaste de bal, sub „candelabre-n rit", să facă reverențe femeilor și să asculte sunete de clavecin sau de harpă. Acest ceremonial desuet și complicat înlocuiește actul de viață, dar de aici își extrage poetul tot ce are mai bun poezia sa de dragoste. Un anumit hieratism al ei trădează în Horia Zilieru talentul unui pictor care preferă tabloul static. Poezia pe care o scrie trăiește din somptuozitatea imaginii și de aceea trebuie înțeleasă în primul rînd în funcțiile ei decorative. În ciuda aparențelor, această poezie erotică este expurgată de voluptate ca icoanele bizantine, exercițiul rămînînd strict estetic. În atmosfera artificioasă pe care o întreține, macabrul vine să completeze poza livrescă cu izvoare baudelairiene și macedonskiene, preluate într-o formă stilizată de Horia Zilieru :

*Nisipul cald cu șerpi în loje-amare*
*spre rîul supt clepsidra își supune*
*tîrîndu-ți mineralul în genune,*
*prin cranii îmbătate de candoare.*

(Zidul plîngerii)

Urmele acestui cult al frumosului pot fi identificate pînă și în descrierea descompunerii :

*Sub rîu de roze mari în izbăvire,*
*arde un rug în tragica zăpadă :*
*un craniu trist pe vinovate lire*
*cu gîturi lungi de lebădă. Să cadă,*

*mă descojesc de umbre pînă-n flora*
*atomilor din nervi în stingeri pale,*
*unde iluzii plîng amîndurora*
*în line instrumente muzicale.*



Scanned with OKEN Scanner

*Se descompun, în somn de aur, pleoape,*
*melancoliei îndulcind otravă,*
*mai înlăuntru, pe bolnave ape*
*tîrînd pe pietre plasma lor suavă.*

(Rug)

Arareori sugestia floral este străbătută de accente mai dure, care nu reușesc niciodată să depășească șoapta rostită în batista parfumată, dusă cu grație desuetă la buze :

*Văzduhul cărnii-n rece tulburare*
*la vămile oprite, plîns îl zice :*
*parfume se cunosc sub fața mare-a*
*țărînei, jos, în viermele complice.*

*Și flăcările tîmplelor nocturne*
*curgînd adînc în plante desfrînate*
*visează, prin cenușe, ținînd urne*
*cu candele gingașe de păcate . .*

Pentru Horia Zilieru singura unitate de măsură a timpului este iubirea : „Pe funii între turle amoroase, / hulind zăpada și speranța moale / mă las să-mi curgă prin orbite goale / vinul din candeli, în candide oase . . .“ *(Vină).* Sentimentul elegiac începe cu voluptatea pierdută sub măcinarea trecerii implacabile a timpului. În spațiul gol pe care îl lasă în urmă se instalează castitatea : „și-un prea devreme suflu de pustiu / prin penele serafe te străbate / și-n țărm de gheață în singurătate, / auzi un eros dureros, tîrziu *(Mireasă cu voal).* De la *Orfeu îndrăgostit,* la *Iarna erotică* și, de aici, la volumul *Umbra paradisului,* acest „suflu de pustiu“ crește. Iubirea devine tot mai mult o metaforă a timpului : „Și-n frig de lămpi răcite în orbite / ca-n mistice și turburi văi adie. / La ce altar de turle-nvinuite / de sîni, mai arde voluptatea vie ?“ *(Elegia I* din *Umbra paradisului).* Poetul se declară, la modul interogativ, este drept, în *Umbra paradisului,* un „prinț trist“ coborît „dintr-o baldă a dragostei cu aur ce omoară“. „Umbra paradisului“, după care suspină acest truver, este o iubire defunctă, nou prilej de etalare a macabrului artificios în imagini încăr-



Scanned with OKEN Scanner

cate, după modele simboliste, de „descompuse alge", „lesuri de petale", „ocean de stinse oseminte", „tenebre de ninsoare pură", „floare de cadavru", „tandru vierme", „roze în comă", „fagot de înghețat femur" etc. etc. Preţiozitatea imaginii escatologice menită să sugereze voluptatea stinsă, „frigul erotic" (Elegia a X-a), este frapantă în *Umbra paradisului*:

*Strînși în legendă, magii ne colindă*
*în ritm de stele — duble-n sfinte febre*
*și-n clonțul unei păsări, suferindă,*
*iubito, fi-vom dulcile vertebre.*

(Elegia a XXIV-a)

Obsesiile dispariţiei sînt anulate sistematic de preocuparea chinuitoare de a scrie frumos. Reintegrarea în misterul iniţial, al necomunicării, se pierde la suprafaţa lunecoasă a unor imagini locvace și excesiv lăcuite.

Horia Zilieru este poetul — caz, dacă nu ne înșelăm, unic, interesant și prin aceasta, în lirica română de astăzi — care redescoperă poezia în sectoare uitate. Rafinamentul lui e de a fi ușor vetust în insistența cu care răscolește un adevărat relicvar erotic, etalat printre flori și esenţe rare. Imaginile pe care le folosește sugerează un univers închis, incapabil de creștere, supus măcinării. Sensibilitatea poetului descoperă aici un domeniu care-i aparţine, alăturînd, într-o îmbinare rară, senzualitatea de castitate. Imaginea elaborată cu grijă, lăsată să cadă cu mare pricepere în vers, servește bine această poezie decorativă, înfiorată de o discretă melancolie, în care meșteșugul nu acuză superficialitatea, ci dezvăluie, mai degrabă, un ideal artistic care se bazează exclusiv pe cultul scrisului frumos.

Scanned with OKEN Scanner

# DRAMA COMUNICĂRII

Poemele lui Gellu Naum din volumul *Copacul animal* au darul să ne transpună violent în climatul literar fierbinte de acum un sfert de secol. Observaţia ar putea să treacă drept puţin măgulitoare, deşi nu aceasta este intenţia noastră, dacă ne gîndim că în 1944—1945 critica de la noi se întreba deja ce mai putea aduce nou suprarealismul. Răspunsul indignat din pamfletul *Critica mizeriei,* semnat de Virgil Teodorescu şi de Gellu Naum, în 1945, chiar dacă s-ar mai repeta astăzi, nu poate înlătura mirarea pe care o provoacă această miraculoasă resurecţie suprarealistă în 1971, cînd ea şoca cu cîteva decenii mai înainte. Consecvenţa aceasta a lui Gellu Naum, nedescurajată de multiplele întîmpinări făcute suprarealismului şi de nu mai puţin numeroasele dezertări din rîndurile lui, unele vechi şi spectaculoase chiar înainte de război, cum ar fi a lui Aragon, nu merită jignirea unei negaţii neargumentate. Ni s-ar părea uşuratică atitudinea de a respinge cartea lui Gellu Naum fără a lua în seamă, mai întîi, motivările autorului, cu care putem să fim sau să nu fim de acord, în virtutea aceleaşi libertăţi de care s-a bucurat în momentul cînd, tipărind volumul, şi-a afirmat convingerile sale poetice.

Poezia lui Gellu Naum este aproape în totalitatea ei, nu ne gîndim, firește, la un volum ca *Poem despre ti-*

*nerețea noastră*, drama comunicării. Aceasta este tema pe care o abordează, cu slăbiciune de îndrăgostit, într-o bună parte din creația sa, poezie și proză poetică, și ideea estetică fundamentală asupra căreia se oprește pentru a medita. Volumul recent pune în discuție, o dată mai mult, problema funcției limbajului poetic. Cărțile mai vechi ale autorului, astăzi uitate, oferă unei discuții astfel orientate un material extrem de interesat. Extragem din *Castelul orbilor*, un volumaș al lui Gellu Naum din 1946, aceste gînduri, foarte coerente de data aceasta, cu privire la funcția limbajului poetic, care „acționează și transformă", legea lui fiind, cum spune autorul, „perturbațiunea". Iată, pentru început, acest truism într-o formă paradoxală : „Poetul spune totdeauna mai mult decît vorbește (p. 16). Și mai departe, mai dezvoltat : „Poetul a săvîrșit un miracol : vocea lui e o reflexiune asupra miturilor inițiale, o *erezie* capabilă să sfărîme dogmele. Ea provoacă dedublarea funcțională a conceptelor simple. Ea asigură perturbațiunea necesară, îndoiala asupra ceea ce e ținut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil" (p. 17). Se afirmă, așadar, foarte deschis, nevoia de a comunica, în cazul poeziei, într-un limbaj insolit, care desfide normele vorbirii obișnuite, idee care nu contrazice, prin nimic, cea mai simplă și mai răspîndită definiție care s-a dat și se dă pînă astăzi stilului, considerat ca o îndepărtare de limba comună. Ceea ce se ignoră de către curentele literare de extremă, care se opresc numai la aspectul negativ al limbajului poetic, cînd reclamă, în numele lui, distrugerea celui obișnuit, este necesitatea de a clădi, pe ruinele celui dintîi, un mijloc de comunicare propriu poeziei, care, oricît ar deveni de dificilă, nu poate fi, în nici un caz, inteligibilă. Ea nu poate exista în afara posibilității de a comunica un mesaj uman. Orice îndepărtare în căutarea poeticului, stilului fiind — fatalitate paradoxală — un limbaj în cadrul limbajului negat, cunoaște anumite limite și drama lui Gellu Naum, ca a tuturor poeților care au crezut în libertatea deplină a cuvintelor, este de a nu o fi observat.



Scanned with OKEN Scanner

Ne frapează, în poeziile lui Gellu Naum, nevoia poetului de a „spune", de a comunica, cu toate barierele pe care şi le creează şi peste care, pînă la urmă, nu mai poate trece. Comunicarea dorită devine imposibilă, cu cît poetul simte mai copleşitor nevoia de a avea pe cineva alături, iubita sau un prieten, cărora să le dezvăluie viziunile care-l torturează, duşmănia lucrurilor care-l înconjoară. Toate îndoielile lui sînt provocate de limitele comunicării. „În general nu se ştie precis dacă e bine sau nu să vorbim despre lucrul /acela surghiunit despre ciudatul / bine ştiut pe care îl obişnuim singuri / despre migrările spre labirinturi blînde în care gemetele pot să aibă valori / inestimabile" (p. 7). Poetul nu găseşte soluţia şi alunecă în grotesc : „şi noi ne existăm şi totul / e un singur lucru / un lucru presimţit cu sutien şi cu jupon pierdut gălbui pe suprafeţe aspre" (p. 8). Gellu Naum ne aminteşte de tristeţea clovnilor, poate cea mai apăsătoare, pentru că se consumă după o mască rîzătoare, caraghioasă, aplicată conştient peste o gură torturată, care nu vrea să rîdă, nu poate să rîdă decît cu ajutorul fardului, a liniilor groase de vopsea trase cu penelul. Nici n-ai putea crede că acelaşi poet a scris, în aceeaşi poezie, versuri de candoarea acestora : „şi te plimbi în crinolină sau pe bănci lîngă un gard / cu părul tău de Ofelie înecată în aburi / şi eu îţi declar cele mai nobile sentimente într-o amorfă albă" (p. 8). Firește, vor urma îndată aceleaşi grimase groteşti, cu care poetul, ruşinat de a fi surprins fără mască, reintră în trista sa izolare.

Poetul are mereu sentimentul că vorbeşte, că se adresează, necesar, cuiva, ceea ce ni se pare semnificativ şi dramatic în cazul unui mesaj al cărui cod rămîne secret pentru cei mai mulţi şi de cele mai multe ori : „Eu le vorbesc ca un profet cu studii" (p. 19), iar ceilalţi : „Adepţi ai unei supravieţuiri aliniate ei treceau pe lîngă mine gigantici surzi analfabeţi / treceau în rînd ca într-o excursie şcolară / dădeau din mîini făceau gesturi fără nici o semnificaţie / treceau pînă la capătul pămîntului şi înapoi / nu mă vedeau treceau ca printr-o sală goală" (p. 20). Şi poetul continuă să se mărturisească,

mereu în același limbaj criptic: „Așa cum spuneam iubisem cîteva lucruri derizorii...“ (p. 21); este mereu preocupat de stabilirea unei comuniuni: „Orice s-ar zice e o tulburătoare comuniune...“ (p. 24); se iluzionează chiar că „vorbește cît se poate de limpede în vacarm...“ (p. 24); se angajează în discuții frînte de labilitatea ideilor care refuză orice succesiune prestabilită de logică: „Curînd trezindu-ne cu ochi gîfîitori / discutam ca despre coamele aspre ale profeților / și eu spuneam de fapt există o singură mamă pentru toți / laptele ei e pe bufet / ea a trecut mai de mult speriată / prin locuri prea înguste pentru îmbrățișări / una hotărîtă să cugete sus și tare / să stea în dreptul geamului între soare și tubul cu pastă de dinți / pe canapea să ne zîmbească tandru / ca într-o fotografie iscălită de un cîine / acum și-a descheiat armura fluieră pe balcon“ (p. 30). Se ciocnește mereu de lucrurile care ocupă limitatul nostru spațiu cotidian, se simte claustrat, persecutat și caută mereu supapa vorbirii pe care n-o găsește niciodată: „și eu îți spun fiindcă trebuie să spun ar trebui / să adaug fiindcă trebuie să adaug /.../ sînt lucruri prea înguste pentru îmbrățișări...“ (pp. 31—32). Pe deasupra acestor alambicări plutește totuși căldura dragostei, aspirația rănită spre ea.

Gellu Naum caută disperat un contact uman, repetă ca nici un alt poet verbul „spune“, ca și cînd ar vrea să se dezlege de o obsesie, dar fanatic al ereziei cuvîntului total liber de servituțile gramaticii și dicționarului, șoptit la ureche poetului de tainice voci interioare, nu oferă mesajului, care „trebuie uitat“, sîntem îndemnați, un cod inteligibil: „Nu mai contam pe semne și nici pe obiecte / aripa protectoare a rîșniței acul secerătoarea semantică aceea paralelă / ne desfigura...“ (p. 42). Cuvintele îl trădează mereu: „dar nu vorbim despre cele din somn despre concesiva recoltă a unei / uzuri / noi spunem ce spunem și asta e totdeauna altceva...“ (p. 44); „am scris un pohem în care spuneam cu totul altceva dar care exprima exact sufletul și carnea mea jignite“ (p. 53). Regretă imposibilitatea comunicării oculte: „a vorbit apoi despre nu știu ce limite despre nu știu ce zone care ar trebui să rămînă strict intime și așa mai departe // și



Scanned with OKEN Scanner

nu vorbea despre nevoia noastră firească de ocultizare avea argumente estetice de gentleman în zonele lui nu-i plăcea al dracului să i se vadă sufletul și carnea jignite avea zone și limite" (pp. 53—54). Încercarea de a depăși astfel de limite nu-l conduce la o comunicare mai subtilă și mai profundă, pe care o vizează constant, ci îl aruncă pradă unui limbaj obscur. Aici, în această discordanță între mesaj și cod, este drama comunicării în poezia lui Gellu Naum, care nu reprezintă, de altfel, un caz singular. „Punctul critic al îndepărtării", despre care vorbesc unii poeticieni, ca Jean Cohen, de pildă, în *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, este depășit și poetul intră într-un fel de neant lingvistic. „Stilul este greșeală, dar nu orice greșeală este stil, și eroarea suprarealiștilor este de a o fi crezut", va constata lingvistul francez (op. cit., p. 201), total sceptic față de experiența suprarealistă.

Care este efectul depășirii acestui punct critic în poezia lui Gellu Naum? Se știe, și nu o dată s-a spus lucrul acesta, o repetă și Cohen, sprijinit de autoritatea lui Iakobson, că „gramatica este pilierul pe care se sprijină semnificația" (op. cit., p. 185). Multe poezii moderne ne obligă să vorbim de non-gramaticalitatea lor. Volumul *Copacul animal* oferă nu puține versuri în care non-gramaticalitatea, prin care înțelegem situarea deasupra normelor gramaticale, cu o anumită intenție artistică, nu ignorarea lor din necunoaștere, ucide orice semnificație, sufocă poezia :

*există o singură laptele ei*
*ar trebui să ar trebui chiar acum*
*voiam eu mai de mult dar au intervenit niște*
*și a trebuit să de aceea nu se mai dar oricum*
*bagă de seamă (scuză-mă) și*
*te ninge pe ochi Mi s-a spus că*

*Dar ne simțim rotunzi ca în colecția aceea*
*e o situație plăcută . . .*

(p. 31)



Scanned with OKEN Scanner

Din acest haos, în care rar întîlnești o frază „corectă", cum ar fi „te ninge pe ochi", căreia nu știi dacă îi poți acorda rolul unei figuri, valoarea poetică fiind anulată de contextul non-gramatical, nu se poate reconstitui nici un sens. Poezia nu este gramaticală în sensul obișnuit al cuvîntului, îndepărtarea de la regulile gramaticii fiind o condiție a efectului poetic, dar nu poate exista nici total negramaticală, dacă termenul acesta reușește să spună tot despre astfel de versuri : „și eu tre să văd tre să mă întri tre să mă cla" (p. 39). Dacă sînt simple trunchieri de cuvinte, unele putînd să aibă chiar un suport real în vorbire (tre'=trebuie), este greu să ghicim toate cuvintele neterminate și procedeul pare să nu stea prea departe de letrism. Dacă am ghicit însă bine trucul, versul poate fi restabilit astfel : „și eu trebuie să văd, trebuie să mă întristez, trebuie să mă clatin" și ne-am afla în fața unui joc naiv.

Nu spunem nici un secret dacă vorbim de ambiguitatea necesară a poeziei, în care legăturile gramaticale curente sînt desfăcute și cuvintele reclasificate. Gellu Naum își dă perfect de bine seama că pronumele personal — și așa de cele mai multe ori subînțeles în limba română — implicat verbului, are cîteodată o prezență superfluă. Limitele dintre *eu* și *el, ei* devin extrem de nesigure în poezie, se confundă, poetul este și mulțimea în același timp, are o omniprezență demiurgică. Aceasta nu conduce necesar, cum înțelege Gellu Naum, la suprimarea conexiunilor gramaticale normale și introducerea unor raporturi arbitrare ca în versurile :

*aveam niște sentimente aveam (ei) niște certitudini*
*aveau (eu) o iubire Vroiau să mă sfătuiesc pă*
*rintește cu cele mai bune intenții Aveau (ei) cele*
*mai bune intenții*
*eu eram contra aveau (ei) între patruzeci și optzeci*
*iubeau (eu) o prea frumoasă a*
*vocată mîncau în același pat cu ea discutau concepții...*
(p. 14)

Numai citite fără pronumele din paranteză, introdus de poet peste cerințele gramaticii și împotriva ei, aceste



Scanned with OKEN Scanner

versuri sînt inteligibile. Este evident și aici gustul pentru dificultatea formală, cultivarea echivocului cu ajutorul unor jocuri de cuvinte ce formau odinioară deliciul unor poeți medievali, care urmăreau, firește, alte scopuri. Tot prin non-gramaticalitate încearcă Gellu Naum să realizeze vagul temporal și, de asemenea, spațiul propriu poeziei :

*și meditam jalnic și repetam* aici *și* acum *doar ca să*
*le uităm*
*ca pe niște chei pentru alte uși niciodată închise*
*o femeie purta o scară înaltă printr-un regn al*
*melancoliei pe care*

*întîmplător îl detest*
aici *și* acum *au fost cu noi pe vapor*
*le-am sădit acum un an în grădină*
*în spasmele și în devotamentul lor asudat*

(p. 12)

Peste întreaga poezie trece visul surpat, dorința de a supraviețui în transformare, tot atîtea argumente pentru a demonstra precaritatea gramaticală a adverbelor *aici* și *acum*, devenite bizare substantive semințe. Dar punctul critic al îndepărtării de gramatică nu este depășit, în astfel de cazuri, decît aparent.

Cazul invers este dat de păstrarea, mai mult sau mai puțin fidelă, a regulilor gramaticale, deși succesiunea discursului este absurdă, sfîșiată de cele mai neașteptate inconsecvențe logice. Citățm în întregime poezia cu care se deschide volumul :

*Ei pregăteau plecarea cu ferry-boatul lor*
*ziceau să-ți iei costume noi plătim*
*ziceau ceva în glugă ceva în serios*
*se bucurau ai naibii cu tristețe*

*mai la o parte noi ne ghemuiam*
*sub pasăre cu măduva aceea*
*cu văduva aceea (nici măcar)*
*cu văduva spinării pe spinare*



Lit. 110442

Scanned with OKEN Scanner

*ce mai ospăţ ziceau se pregăteşte*
*pe sîni şi pe terasa lor*
*hai cîntă-mi aria cu 2×2 sau 3×3*

*cît mai erau cuvinte*

Poetul lasă impresia că se amuză — şi nu lipsesc efecte voluntare sau involuntare de umor negru — dezorganizîndu-şi discursul. Procedeul preferat pare spaţiul larg deschis amănuntului prozaic, faptului de viaţă brut, depoetizat, introdus pe neaşteptate în contexte care nu-l pot asimila, cu care intră într-o ciocnire violentă, succesiunea fiind iremediabil ruptă : „se auzeau claxoanele Marelui Derizoriu ecourile molozului / de patru ori mă năşteam pe rînd de cinci ori / a şasea oară aş fi vrut să stau de vorbă cu tine despre repararea paltonului / (croitorul spunea că paltonul vopsit nu se poate întoarce că se cunoaşte la / butoniere)“ (pp. 9—10). Aceste elemente disparate pot susţine, aceasta este cel puţin intenţia autorului, ideea „Marelui derizoriu“. Într-un poem în proză de la sfîrşit, se lasă impresia că ne-am afla în faţa cîtorva elemente autobiografice sfărîmate. Asociaţiile nu mai sînt logice, pe secvenţe largi, ci de la cuvînt la cuvînt, în raporturi întîmplătoare, deşi, aparent, exterior, este păstrată o anumită ordine gramaticală :

*cu luna şi cu soarele în porcăria lor cosmică în care mă doare şira spinării cînd se trece prin nu ştiu ce zodii şi atunci bănuiesc că la magazinele cu ceaiuri medicinale mai e încă deschisă pentru cei ce le frecventează pe cînd uşile concertelor cu mezeluri sînt şi ele larg deschise şi s-ar putea destul de uşor asculta o şuncă la două piane dacă am intra cu şira spinării cu tot în ochii umeziţi de pipi ai unor numeroşi pămînteni care se plimbă cu portativele în bandulieră şi trag în noi fără milă şi sînt extrem de satisfăcuţi cînd nu le deranjează nimeni gelatinoasa siestă mentală“* (p. 60).

Şi totuşi poezia lui Gellu Naum nu-i lipsită de har, cînd îşi stăpîneşte ispita de a aşeza peste adîncurile ei masca tragică a bufonului. O mare sfîşiere pluteşte peste



Scanned with OKEN Scanner

melancoliile citadine ale acestei poezii, peste iubirile ei absurde și desperate, peste dușmănia lucrurilor, peste insatisfacția care izbucnește viclean la suprafață, peste „convorbirile cu gura nituită". Războiul împotriva lucidității a fost declarat de primul poet, dar Gellu Naum îl moștenește de la suprarealiști și de aceea îl vrea dus — există în volumul său foarte numeroase fraze polemice în acest sens — la ultimele lui consecințe. Rar poate fi citat un poet care să simtă mai acut nevoia publicului decît Gellu Naum, dar care nu se poate adresa nimănui, fiind, sau crezîndu-se, blestemat să spună întotdeauna altceva.

Scanned with OKEN Scanner

# AMENINȚAREA IMAGINII

Debutul editorial al Gabrielei Melinescu, cu volumul *Ceremonie de iarnă*, din 1965, a fost dintre cele mai obișnuite și nu anunța, decît foarte palid, evoluția ei viitoare. Poezia de senzații tipic feminină, din acea „ceremonie" erotică a începutului, a fost imediat apropiată de versurile Mariei Banuș din *Țara fetelor*. Faza mărturisirii directe a tulburării erotice : „Mi-au rămas în simțuri pentru totdeauna / mîinile prelungi de băiețandru" *(Cîntec cu toată gura)*; „Bluza îmi arde pe umeri strigînd, / poate să ningă în alb de iubire" *(Strada)*; „mulțească-se pe mijloc brîu / bărbatului ce m-a făcut femeie" *(Imnuri)* etc. etc., din primul volum, este repede abandonată, deși în cel de al doilea, *Ființele abstracte*, păstrează intactă plăcerea cu care lumea înconjurătoare îi asaltează simțurile :

*În încăpere*
*liniștea e așezată în vase de lut,*
*căni enorme cu vine albastre,*
*stăpînul casei umblă nevăzut*
*și aruncă cîte-un fruct mirositor*
*și colorează tăcerea în portocaliu,*
*aromele plutesc în aburii*
*din rana unui animal cu trupul viu.*
*Și aburii mă ling pe chip,*
*mirosul fructelor încet mă otrăvește,*



Scanned with OKEN Scanner

*adorm într-o femeie tînără*
*pe care forma fructelor o-ncercuieşte.*

(Somn de vară)

Se observă de pe acum, însă, tendinţa de a complica şi abstractiza imaginea *(Mit acustic, A avea trup)*, prilej de nenumărate jocuri cu cuvintele, forţate să comunice cele mai bizare metamorfoze : „Stăm în pădure deznădăjduiţi / şi pîlpîie pe trunchiuri veverițe şi apoi / copacii se deschid şi ne înghit / în lemnul lor pe amîndoi“ *(Desen pe o cămaşă de băiat)*. Poeta meditează, în versurile de dragoste, la sensurile mai profunde ale existenţei, lăsîndu-se prinsă într-o curgere universală *(Duh de vară, Aprilie)* sau se amuză să construiască imagini de un grotesc benign, întreţinîndu-şi iluzia că pătrunde prin mijlocirea lor în teritorii insondabile :

*Ah, simt cuvintele ca şira spinării*
*a unor fiinţe nevăzute*
*care se mişcă, respiră şi se hrănesc*
*şi desfătate se întind orizontale,*
*se-nnoadă, se-mpletesc şi inventează*
*un nevorbit al cuielor bătute-n simţurile goale.*

*Stele întinse cu gîturi,*
*tălpile de haos neîntîlnit.*
*Se văd ideile ca terminaţiile unui infinit“*

(Fiinţele abstracte)

Cu *Interiorul legii*, calea către imaginea grotescă, chemată să comunice conjugarea universală, care putea fi observată şi în poeziile anterioare (v. *Munţii* din *Fiinţele abstracte)*, pare definitiv aleasă. Paralel se observă şi o creştere a gustului pentru expresia crudă, din ambele direcţii adunîndu-se protestul împotriva monotoniei, vizibil la mai toţi poeţii din generaţia Gabrielei Melinescu: „Eu vă urăsc pe toţi, / din mirosul nopţii curge un cîine, / uitîndu-se lung, nemairăbdînd, / ieri serbări, astăzi serbări, serbări mîine“ *(Numărul 23)*; „La miezul nopţii să mă ocrotești / cînd vin cu măruntaiele vărsate, / ca animalul blînd, sfîşiat / de colţii celui mai puternic“ *(Către)*.



Scanned with OKEN Scanner

Frusteţea mărturisirilor este parţial anulată, în această fază, de imaginea artificioasă care devine scop în sine *(Maria-Magdalena)*. Chemarea directă de dragoste face loc unor deliberări din care nu lipseşte beţia senzaţiilor rafinate şi augumentate de imagine, chiar dacă, poate sub influenţă barbiană, este slăvit de data aceasta „increatul“:

*Femeie-fluier din care măduva s-a scos,*
*cancer de camfor sub mine creşti*
*increaţie, neprihănită rană.*
*Duhorile de dimineaţă vin*
*din animalele desfrînate de pădure.*
*Destinul meu de-al lor este legat*
*mă simt pierdută ca un miros,*
*de nări umflate dureros adulmecat.*
*Astfel mînjită de sîngele luptei lor*
*lăsaţi-mă ca şuierul praştiei, nelegată*
*de semnele* a şi e, i şi o şi u,
*trupurile noastre care au fost încă o dată.*
(Doctorul Faust)

Legătura cu natura, atît de puternică în poezia Gabrielei Melinescu, este captată în imagini care nu alunecă în grotesc gratuit numai datorită marelui flux integrator pe care reuşesc să-l dezlănţuie, tot la nivelul simţurilor, între cele mai disparate elemente şi vietăţi *(Portret)*, spre glorificarea celulei : „Gustul tău îmi stă pe limbă, / de demult prelinsă blană. / Întîi albul dinţilor îl simt, / apoi verdele pe care sîngele-l pătează, / stăpînesc toţi lucrătorii ascunşi / cu durere în celula trează“ *(Bănci de lemn)*. Complicarea la infinit a sinesteziilor face imaginea obscură. Poeta se întîlneşte, însă, cu vitalismul din prima fază, transmis în imagini mai puţin elaborate, mai direct, în *Mişcare liberă*.

Un loc aparte îl ocupă în acest „imagism“ senzorial o undă, colorată particular, care porneşte, în ciclul *Şaisprezece ani ochi-negri*, de la Anton Pann, prin Barbu, Arghezi şi Miron Radu Paraschivescu. Nu vedem prea bine hotarul separator între *Primăvară cu miros* (titlu semnificativ) şi „primăvara belalie / cu nopţi reci de echinox“ din *In memoriam*. Aventurile pisicii Gogulina



Scanned with OKEN Scanner

sînt povestite cu o vervă mimată după poezia lui Barbu, în care erou este cîinele Fox, fără ca prezența naturii, pentru care poeta are, de altfel, antene fine, să mai fie atît de copleșitoare ca la autorul *Jocului secund*:

*Garduri, ha, săreai, tapef!*
*Lunguieții ochi de mire*
*te priveau, ai motanului băiat,*
*ros pe blănuri, sîngerat.*
*Forfotă și arcuri, aer crud,*
*garduri, ha, săreai, tapef,*
*năduşită de iubire,*
*dimineţele veneai*
*plictisită, fără chef.*

*Părintească* e o replică stilistică naivă, de umor negru silit, realizat tot cu imagini grotești, la *Florile de mucigai* și *Horele* argheziene, aduse pînă în preajma lui Marin Sorescu:

*Mama și tata,*
*ținîndu-se de mînă veșnic,*
*cu gurile în formă de o,*
*primitivi și naivi*
*în tabloul lui Douanier Rousseau.*

*Și copiii cu dulceață*
*învățau pe stradă să ocărască,*
*cu ihu, ha și hî,*
*se zbăteau în afară să iasă*
*într-o bună zi de Marți,*
*dar buricul ca o funie*
*îi ținea pe toți*
*strîns legați.*

*Sînt bolnavă* și *De bărbatul singur* se alătură, cu unele regretabile vulgarități, de aceleași surse, iar *Cîntăreața Iosefina*, mai puțin duritățile de limbaj, coboară direct din *Domnișoara Hus*:

*Lăudați pe cîntăreața Iosefina,*
*vie ieri,*
*rea și surdă la-mbieri,*



Scanned with OKEN Scanner

*călca în local*
*cu zulufii de zambilă*
*peste greaţa voastră, peste silă.*

În cîntecul de lume *Eu sînt puişor-canar*, ecourile din *Ritmuri pentru nunţile necesare* (Gabriela Melinescu: „Fă-mi loc, fă-mi loc, / zice gheara, / în inimă / eu să-ţi joc!"; Ion Barbu: „Scoală! / În brăţară tu fă-mi loc / Ca să joc, ca să joc...") se amestecă cu cele din *Domnişoara Hus* şi mai ales din *Uvedenrode* (Gabriela Melinescu: „Vine o fată / cu pungi de mărgăritare / subţioare, / cade peste mine / goală / mîna ei spirală, / şi în fiori / gratiile repede i le strecori. / Şi pleacă vie / ferecată / într-o albă colivie"; Ion Barbu: „Încorporată poftă, / Uite o fată: / Lunecă o dată, / Lunecă de două / Ori, pînă la nouă, / Pînă o-nfăşori / În fiori uşori, / Pînă-o torci în zale / Gasteropodale") încît ne întrebăm dacă poeta practică, în aceste versuri, colajul sau pur şi simplu pastişează, îngroşînd doar notele groteşti. *Oul de lemn* pare o copie după *Oul dogmatic*, cu transcrierea unor versuri şi din *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi, din nou, din *Uvedenrode*. (Dacă Ion Barbu scria „ordonată spiră", Gabriela Melinescu scrie „spirală ordonată" şi în loc de „energie degradată", „energie dezgheţată" etc. etc.) *Şaisprezece ani ochinegri* reia versuri din *Isarlîk* („Rai al meu, nu te mişca", după barbianul „raiul meu, rămîi aşa!") şi împrumută „joimăriţele" din *După melci*. Întregul ciclu face o notă aparte în poezia Gabrielei Melinescu şi poate fi considerat un simplu exerciţiu amuzat la şcoala unor mari meşteri.

În *Boala de origine divină* şi în volumul *Jurămîntul de sărăcie, castitate şi supunere*, aceste influenţe şi imagini sînt trecute printr-un filtru mai personal, deşi unele ecouri străine întîrzie în versurile din *Militrisa*. Poeta revine cu aceeaşi acuitate a senzaţiilor („Simt puful fructelor nubil") către biologic: „Deodată totul / a început să fie / galben de globule. / M-atinge cineva în vis / cu degetele pe celule" *(A început să fie galben)*. Boala de origine divină este existenţa şi toate aceste imagini sînt



Scanned with OKEN Scanner

chemate s-o sugereze în formele ei alunecătoare, la nivelul inconștientului. Astfel de note se accentuează în *Jurămîntul de sărăcie, castitate și supunere,* în care poezia stărilor sufletești neclare, bîntuită de spaime organice, formează partea cea mai rezistentă. Imagini zoomorfice obsedante vorbesc despre o continuitate obscură și mecanică în versurile din *Acvila :*

*Copil am fost și disperat*
*ca pruncul fiarelor curat*
*în patul de iubire și alint culcat.*

*Măiastră o femeie am visat*
*cu pene de mătase curgînd din subțioare,*
*cu plisc orbitor și dinți mișcători*
*și aripile terminate în gheare.*

sau din *Baladă :*

*Nu pot să-mi cresc în frumos pat*
*trupul înalt și parfumat.*
*Te cerți cu părinții, te-ai certat.*

*Ei vin și cer ce ieri mi-au dat*
*cu glas de mierlă disperat.*
*Te cerți cu părinții, te-ai certat.*

*Paradisul pierdut* amintește de versurile Ninei Cassian din *Recviem* și printr-un curios substantiv feminin *(îngeră)* de poezia lui Ion Gheorghe : „Am semănat cu tine, măiastro, întocmai. / Dulce carnea de îngeră a mea a fost. / Și freamătul duhului cînd respiram / apa sorbind-o". Fericirea este simțită ca o adevărată revărsare în universul elementelor : „Îmi amintesc cînd eram fericită / îmi plutea descompus trupul în beznă. / Un obiect prețios mi se arăta / închegat în chimice miresme". Firul roșu care străbate toate volumele poetei trebuie căutat, așadar, în imaginea sprijinită pe simțuri.

Dacă mergem la polul opus fericirii, de care poeta este mai preocupată în volumul din urmă, observăm că dispariția aducătoare de neliniște se transformă tot într-o revoltă a cărnii :



Scanned with OKEN Scanner

*În capela verde urma să sosească*
*pe vîrfuri de săbii mortul cel frumos,*
*băiat al iubirii, tremuram genunchii*
*simțind cum pătrunde dinspre el*
*în pielea de mătase un intim miros*

(Rebellio carnis)

Ciudate imagini vizuale și mai ales olfactive măsoară drumul dintre copilărie și scufundarea în neființă :

*Cînd nimeni nu vine și singur mă plimb*
*de dorul cumplit al părinților,*
*iată, trecînd un car acoperit*
*cu dantela în forma ciudată a dinților.*

*Și-n urma lui mirositoare*
*aceeași sală de gimnastică enormă*
*unde-mi văzui mușchii sticlind precum sub fum*
*a plantelor halucinantă formă.*

(Pe urmele calde)

Amenințarea fatală sporește acuitatea senzorială, stabilindu-se o identitate celulară, pînă la contopirea organicului în anorganic, între individ și univers, și poeta „simte zvîcnirea dulce a subpămîntului" *(A trăi și la atîtea ani a nu fi precoce)*, „tîmpla îngrozitoare reține / materia ultimă inconștient, / țipătul pietrelor cu lapte pline", cînd în acea „oră mortală, / mirosul ca pe o iarbă" va veni „să ne pască" *(Acea parte a paradisului)*. Neliniștea este tradusă tactil : „Trece orașul pe un mal de aer, / cineva seamănă șuruburi, / ude pe pielea mea cad / muchiile unor ascuțite cuburi" *(Criză de toamnă)*. Dramele existenței sînt deduse de poetă aproape exclusiv din acel „frison animal" de care pomenește undeva *(Cînd plouă)* :

*Adu-ți aminte, brațul meu,*
*ochii-au uitat și nările-au pierdut*
*mirosul roșu de-nceput de sînge*
*pe care trupul nostru l-a avut.*
*Atu-ți aminte piele mișcătoare*
*și tresărire care-i împietrit,*
*Miros albastru de-nceput de suflet*
*pe care aerul l-a părăsit.*



Scanned with OKEN Scanner

*Cîntă-mi cu mîna nefolositoare*
*despre dihania din roșu și albastru,*
*să vină numele acelui om sublim*
*ca un definitiv dezastru.*

(Brațul meu)

În fața prăbușirii fatale, poeta deplînge rătăcirea senzualistă, odată cu pierderea iluziei că simțurile, prin care ne legăm de lumea exterioară, ne pot oferi certitudinea visată :

*protejînd speranța cum fiarele fierbintele pui,*
*cînd încă păstram iluzia*
*că voi aprofunda prin sînge durerea lui,*

*mi s-au arătat căzînd pilonii austerei case*
*în care locuisem mult timp*
*și drepte și majestuoase petele veneau spre mine*

*într-un rece nimb.*

*Și-n vîrful avalanșei*
*sufletul s-a închegat cu un bulgăre greu*
*în fața catedralei simții cum în curînd*
*de piatră am să fiu și eu*

(Prăbușirea casei)

Orice ar face, însă, Gabriela Melinescu va mărturisi mereu această dulce înlănțuire senzorială, atît de frumos transcrisă în *Ultimele gînduri* : „ca o capelă verde îmi e viața, / părinte, pielea mirositoare e creierul în continuare". Pe acest ax își va roti poeta evantaiul bogat, ispititor și primejdios, al imaginilor.

Se observă, nu numai în poezia Gabrielei Melinescu, ci aproape la toți poeții tineri, o creștere bruscă a interesului pentru imaginea parazitară. Poezii ca : *În timp ce murea peștele* sau *Om, animal,* din *Jurămîntul de sărăcie, castitate și supunere,* sînt rezultate mimetice ale suprarealismului. Cu aerul de a spune ceva adînc, astfel de jocuri nu comunică, de fapt, nimic. Un anume grotesc gratuit s-a instalat confortabil în toată poezia mai nouă



Scanned with OKEN Scanner

și o uniformizează cum n-a reușit s-o facă nici cea mai dogmatică retorică din trecut. Dacă s-a vorbit altă dată de „instinctul tropic" al moderniștilor, formulă prin care, numindu-l pe Ion Vinea, G. Călinescu înțelegea rotirea după „cele mai mici schimbări ale soarelui liric" [1], credem că sub raza de atragere a acestui instinct intră, mai mult decît ilustrul poet de la „Contimporanul", o bună parte din poezia actuală. Poezia *Adjectivul umed, albastrul ocean*, din volumul Gabrielei Melinescu *Boala de origine divină* poate fi semnată de cel puțin 10—20 de poeți ale căror nume apar frecvent pe copertele cărților și în revistele de astăzi și nimeni n-ar trebui să se supere dacă s-ar încurca „drepturile de autor" :

*Adjectivul umed, albastrul ocean,*
*unghie din fosfați și natriu compusă*
*în gîtlejul fraged și înmiresmat*
*cu exasperare o vocală descompusă ;*
*A 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.*
*Enunțare conică,*
*prin cordon de păr extenuat trece*
*gingaș sufletul albastrului*
*din A rece.*
*Ca o cursă literele sînt,*
*Vai, în jur o dîră de aur s-a lăsat*
*vioriul vierme al apei*
*intră în albastrul solidificat.*

Din dorința de singularizare s-a născut cel mai primejdios, mai tenace și mai orgolios convenționalism. „Căderea în dezordine", de care vorbește într-un vers Gabriela Melinescu, este rezultatul unui act deliberat care nu duce nicăieri, nici măcar la „dicteul" suprarealist. Dacă s-a vorbit de un impas al poeziei moderne, mîntuirea ei nu poate veni în nici un caz de aici, ci, așa cum a demonstrat Gabriela Melinescu în atîtea din versurile reușite ale volumelor pe care le-a scris, de la autenticitatea fiorului liric.

---

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 812.

Scanned with OKEN Scanner

# CONVERTIREA LUI LUCIFER

Dan Laurenţiu scrie o poezie enigmatică, refuzată sensului explicit, caz de altfel răspîndit în poezia modernă. Dacă pătrunderea în sistemul de imagini şi simboluri cu care-şi apără singurătatea este relativ dificilă, odată introduşi în acest univers avem revelaţia unui poet extrem de captivant, care-şi comunică în versuri boreala, de o curioasă tăietură sentenţioasă, melancolia funciară. Poza hieratică şi glasul sacramental adăpostesc de fapt un suflet mişcat, care are însă o mare oroare de confesiunea în gura mare. Omul trăia, ne sugerează poezia lui Dan Laurenţiu, copleşit de mister. Cu ajutorul cuvîntului, cum afirmase altădată şi Blaga, el şi-a creat miturile dintîi ivind poezia. Tot cuvîntul l-a pus, însă, pe om într-o legătură tot mai strînsă cu semenii şi gustul pentru taină s-a risipit, rămînînd numai o nevoie interioară care se rosteşte prin gura orgolioasă a poetului, tînjitor după misterul primordial. El rămîne să viseze mereu un liman de pace pe care nu îndrăzneşte să-l configureze. Poetul este mereu în aşteptarea unui eveniment extraordinar, departe de existenţa diurnă, dar bucuria la care aspiră, posibilă, întrezărită, va rămîne etern intangibilă. Un acut sentiment de vinovăţie şi de frustrare rezultă de aici şi poetul deplînge, între extaz şi revoltă, condiţia umană simbolizată de mitul paradisului pierdut. Toată poezia lui Dan Laurenţiu, chiar şi cele mai enigmatice imagini, trădează o dureroasă ciocnire



Scanned with OKEN Scanner

între aspirația spre absolut și nemărginire a naturii umane și blestemul teluric. Citãm, dintre atîtea, această confesiune din volumul *Călătoria de seară*:

*Am un glas slab*
*Ce-aș putea spune*
*încît să-ntunec lumina*
*divinelor sfere de pe ceruri*
(Astăzi)

Capacitatea poetului de a se mira, de a trăi miraculul cu privirea ațintită dincolo de lumea contingentă, este nelimitată și s-a făcut simțită chiar de la primul volum pe care l-a publicat: *Poziția aștrilor*. Extrem de consecvent cu acest remarcabil debut, Dan Laurențiu va mărturisi și mai tîrziu aceeași aspirație devorantă pentru tărîmul misterios cu care vrea să se confunde. Imagini extrem de numeroase sugerează această mistuitoare chemare în volumul *Poziția aștrilor*: „Dar sfînt este jocul / Vinovat al luminilor din întuneric, / Și pașii noștri par copii ai nimănui, / Și curg asemeni izvoarelor dincolo" *(Noapte liniștită)*. Poetul, cu ochii încărcați de mister, „se roagă impasibil în uitarea de sine, / cioplindu-și peștera crepusculară" *(Spre sorii)*. El scrutează în extaz această lume tainică: „Și eu ca un rob ce-și spune rugăciunea / Stau în genunchi și aprind focul pe fundul mărilor" *(La pîndă)*. Ritmează cu voluptate, într-un univers himeric, luminile cu umbrele, cărora le acordă o valoare simbolică, de bine și de rău, delectînd cu viziuni paradiziace: „Acum, acum să mergi în întuneric / Acum, acum vor rîde săgețile luminii" *(Pasăre de noapte)*. În „scînteierile albe" ale poeziei limitele dintre lumea reală și cea ideală se șterg. Creația, în orice domeniu, „e-n zodia caldă a sîngelui" *(Constructorul de orașe)* și acul pendulează mereu între polul bucuriei și acela al tristeții, mărturisindu-ne faptele, căderile și ridicările: „Nu capitula, iubitule, / Mișcă-te la stînga și la dreapta / Ca un pendul ce măsoară timpul / Și cîntă la fiecare oră moartă" *(Vară spectrală)*. Aspirația, mereu mărturisită, aproape în fiecare vers, de a sparge limitele care ne încătușează, este copleșitoare și angajează întreaga exis-



Scanned with OKEN Scanner

tență și condiția umană : „Vino și în calea nopților ce-aduc / Păsări mici în gheare peste lumea noastră / O să-nalțe gratii pîn'la cer / Degetele mele-ntinse pe fereastră“ *(Țara soarelui)*. Poetul își amestecă visul cu acela al emirului macedonskian, ca în frumoasa poemă *Canoe* :

*Noaptea la capătul podului*
*Arde-n altare smirna ideilor*
*La podul cu picioare echivoce*
*Ard banii de drum ai emirului.*

*Și-apoi ? Și-apoi ?*
*Să numeri vulturi pe cer*
*Nu se știe moartea cum surîde*
*Dar acesta e drumul la Mecca.*
. . . . . .
*Arde-n altare smirna ideilor*
*Nimeni nu doarme cînd noaptea*
*Trece emirul pe podul de aur.*

*Crește orașul bine, prea bine,*
*Cîntă trompeta-n cetăți de argint*
*Gloria soarelui din umbră*
*Înotînd cu sirenele negre.*

Glasul ademenitor al sirenelor îl solicită mereu și poetul își urmează, neînduplecat de nici o prevestire sumbră, drumul la Mecca, chemarea. Mai explicit în *Canoe*, prin dedicația și metafora macedonskiană, drumul acesta al mirajului este infuzat în multe versuri ale poetului, în imaginea obsedantă a „cerului guvernat de roze“, a „fortărețel de argint“, a unui „loc fericit de sirene“, a „corăbiilor de argint“ și a „izvoarelor“ care conduc către un țărm cu „o lume ideală la capăt“ : „Va merge-ntr-un loc fericit de sirene / De va fi o lume ideală la capăt / Funebrele bocete vor da strălucire / Celui prea tînăr alungat pe mări“ *(Izvoare)*. În visul argonauților se vor strecura înțelesurile unei tragice predestinări ca în *Bătrînul* din *Călătoria de seară* : „dar unde e lîna de aur / lasă-ți amurgul și du-te / pe galera eroică a grecilor / ce vîslesc cu brațele tari ale



Scanned with OKEN Scanner

morților tineri". Țărmul celălalt rămîne veșnic neatins, cum ne sugerează aceste versuri din *Imnuri către amurg*: „acum printre nourii cu un ecou / din altă lume mai pură și mai naivă / privirile se pierd înghețate / de înțelepciune va trebui să renunțe *(Căderea)*.

Poate că nicăieri în lirica lui Dan Laurențiu nu se face simțită mai bine această dorință chinuitoare de evadare, figurată de imaginea unui paradis artificial, ca în poemul *La Nisa!* din volumul *Călătoria de seară*. Poetul abandonează versul concentrat, sentențios, pentru o frază mai precipitată, menită să sugereze alergarea spre ținta care se îndepărtează cu fiecare pas spre ea:

*Adio pleacă îngerul negru adio la Nisa*
*cine va plînge la marginea drumului*
*pe valuri ochii deschiși către lume*
*și ochiul transcendent dincolo ochiul*

*cu-o bufniță pe umeri și-o egretă*
*și aripi albe fug către infern*
*din plînsul și scrîșnirea dinților în întuneric*
*trupul meu e însorit de rănile fericite*

Dacă, în *Luceafărul* lui Eminescu, Hyperion suferă din cauza naturii sale divine, hrănindu-se cu iluzia unei compliniri pămîntene, în poezia lui Dan Laurențiu, Lucifer, omul marcat de rațiune, suferă de rănile lăsate de lumina paradisului și caută mereu, revoltat sau implorător, fericirea pierdută, complinirea divină. Mitul lui Lucifer — simbolul „îngerului negru" revine obsedant în toate volumele poetului — se suprapune cu acela al paradisului pierdut (v. *Pomul* din *Imnuri către amurg*), pentru mai buna figurare a naturii duale a omului, legat de pămînt, dar însetat de absolut: „acum se aude numai furia / zăpezilor cu strigăte impersonale / uimit privesc pomul acesta îngropat / în colina paradisiacă". Cu aceste mituri străvechi, Dan Laurențiu imaginează, în fond, o dramă a cunoașterii.

Poetul rătăcește într-o lume misterioasă în care se reflectă inexact cerul, căutînd să dezlege cea mai mare enigmă, omul: „Cerul plîngînd în ierburi mă-ngroapă /



Scanned with OKEN Scanner

Sub stele căzătoare, dulci nimicuri / S-a închis ochiul soarelui alb simptomatic, / Şi rătăcesc cu felinarul roşu" *(Introspecţie într-o clipă antică,* în *Poziţia aştrilor).* Omul spre care se îndreaptă şi în care vede, de fapt, întruchiparea demiurgică a poetului, este un simbol de dăruire şi sacrificiu şi suferă pentru toţi cei ce trăiesc în soare dar nu sînt capabili de extaz : „Cum voi putea fi sigur aşteptînd la porţi / Că nu port vina celui fără suflet ?" *(Psyché).* O obsedantă imagine biblică a bunătăţii, folosită, împreună cu alte resurse mitice, ca mijloc de expresie, este alăturată, în volumul *Poziţia aştrilor,* „bunului domn de la Mancha", într-un simbol al sacrificiului suprem *(Intangibila ploaie).* În încercarea poetului de a ne introduce în dramaticele căutări ale omului, în dorinţa lui eternă, care-i încununează fruntea cu nimbul zeilor, de a depăşi condiţionările lui „aici" şi „acum", se strecoară mereu un sentiment de culpabilitate, rezultat din alergarea fără oprire şi fără şansă spre mirajul care se îndepărtează : „aleargă n-o să ajungi niciodată" *(La Nisa !).* Vina pe care şi-o strigă poetul este fericirea pierdută, neputinţa de a ajunge „dincolo", pe ţărmul desfătat unde „aşteaptă pacea şi liniştea" :

*niciodată niciodată vai cine ar crede*
*inima plînsul oceanului*
*amar este gîndul sub fruntea albă*
*dincolo aşteaptă pacea şi liniştea*

*doar vechile ziduri se-aprind*
*sub degetele tale căutîndu-mi*
*prin întuneric pieptul de gheaţă*
*o degete cîndva atît de fericite*

(Elegie de iarnă)

În „răsăritul feroce", poetul regretă „acel timp fără durere" şi se „rostogoleşte ca o lacrimă între vechile coloane" (*Coroana,* în *Călătoria de seară).* Invocă uitarea pentru a se apăra de spaima provocată de ireversibilitate :



Scanned with OKEN Scanner

*Dacă-aș putea să uit mortul albastru*
*unde s-au culcat greieri*
*dac-aș putea să stau o clipă în fața mării*
*drept și strigînd a mea vină*

*în regretul apelor fără hotare*
*o clipă de-ar fi să mă-ntorc*
*cu ochii țintă la amurgul pierdut*
*n-aș avea cu ce să-mi spăl mîinile*

(Pînă la capăt)

Rostește cu disperare profeții sumbre, în fraze sibiline, apăsînd pe cuvintele „niciodată" și „nimeni" („că nu e scăpare de-acum pentru nimeni" — *Sic transit),* neîntrezărind nici o salvare pentru Cain, revoltatul damnat, rătăcitorul urmărit de o justiție imanentă, așa cum l-au văzut marii scriitori romantici, Victor Hugo și Byron.

Fericirea pierdută, fuga îndureratã după umbrele ei, „norocul nostru refuzat de stele" aduc pretutindeni lacrima poetului, al doilea simbol obsedant, după îngerul negru, din poezia lui Dan Laurențiu. Desprindem cîteva imagini ale acestui enigmatic („Și toate vor fi mai tari în enigmă") univers înlăcrimat : „Căci vin din țara unde plîng umbre fără număr" ; „Lacrima celui plecat în lumină" ; „Cerul plîngînd în ierburi mă-ngroapă / Sub stele căzătoare, dulci nimicuri" ; „Fetița-n nourii de vată / Își culcă umerii cutremurați de lacrimi / Și mama spune doar că-i rana / Iubirii care mă va depăși" ; „Picură lacrimi primăvara timpurie" ; „Și dacă plîng eu aud / în cripta melancoliei / lacrimi din altă lume / strigătul meu de fericire" ; „lacrima lucrurilor" ; „ce plîns nocturn / cu ochii reci în plante / va fi" *(Poziția aștrilor)* „cine va plînge la marginea drumului" ; „plîng sfera lucitoare" ; „pe lacrima de sînge a orașului / nu vreau să plîng adio îngerul negru" ; „pleoapa de lacrimi pe ochiul meu" ; „cu lacrimi de aur fugă memoria" ; „primăvara dă robului său / crucea albă a cerului / pe care-și va sărbători / munte în lacrimi" ; „sînt o lacrimă / căzută din ochiul rece al timpului" ; „și cît de senin / a putut să fie cerul / pe care-au plîns / aripile noastre de penumbră" ; „între vechile coloane / mă ros-



Scanned with OKEN Scanner

togolesc ca o lacrimă" ; „lacrimi aurii" ; „crește sarea ce lacrimi în jur" ; „Acesta e îngerul / plîns de aripa mea" ; „plînsul în liniștea bătăliei pierante" ; „și valurile mării sărută plîngînd / ochii acelui albastru pămînt" ; „și puternic va începe plînsul / în substanța apelor fără stăpîn" ; „cazi tu și se înalță / pleoapa mea dintre lacrimi" ; „plînsul dezordonat al pașilor mei" ; „stau la pîndă să refacă în lacrimă / baloanele de săpun sparte odată și-odată" *(Călătoria de seară)* ; „O, cînd priveai lumea cu ochii în lacrimi" ; „obrazul tău se retrage ca o lacrimă" ; „o lacrimă glorioasă" ; „plînsul atît de tăcut al mării" ; „îngerii ne-au vegheat fericita / cădere în acel timp care / plînge astăzi ca un copil al nimănui" ; „acum pacea și liniștea / vor domni din nou și va trebui / să ud cu o lacrimă floarea / însetată de la fereastră" ; „plînsul tău sărbătorind o nuntă" ; „o, plînsul tău fericit mă va / rechema între aceste cuvinte" ; „E ceasul reculegerii / aplecat peste umărul tău / îngerul plînge" ; „privești la cer și o lacrimă / îți luminează mormîntul / el te așteaptă ca o sărbătoare"; „o candelă va rîde, o candelă va plînge / fericit vei fi prințule / de această mînăstire a nevrozei" ; „în liniște a căzut / o lacrimă din ochiul îngerului" ; „voi plînge sub această boltă de primăvară / cu lacrima florilor însîngerate" *(Imnuri către amurg)*.

*Lacrima* și *plînsul* sînt cuvintele cheie care introduc în universul liric al lui Dan Laurențiu. Ele intră, după cum am încercat să demonstrăm, cu exemple în mod necesar numeroase, în sintagmele cele mai variate, dezvăluind un univers traversat de contradicții, în care existența umană evoluează între polul aspirației agitate și disperate și liniștea contemplativă. Plînsul ocupă întreaga existență umană : bucuria în prezența celui apropiat, femeia iubită sau prietenul, și tristețea însingurării lui Cain fratricidul, bunătatea și indiferența, dorința și refuzul, plecarea și întoarcerea, setea și insatisfacția, angoasa și extazul, speranța și zădărnicia, nunta și moartea, mîndria luciferică a cunoașterii și umilința injustiției care lovește privirea ridicată la cer (mitul izgonirii din paradis, la care se adaugă acela al lui Lucifer și Cain : „ochiul intim al interdicției paradisiace /



Scanned with OKEN Scanner

rătăcește azi într-o beție universală“ — *Ora aceea*, în *Imnuri către amurg*), „răsăritul feroce“ și amurgul. Aceste opoziții, prezente peste tot în poezia lui Dan Laurențiu, nu sînt comunicate niciodată în raționamente reci, ci infuzate, de cele mai multe ori, în imagini enigmatice, construite fără teama monotoniei pe termenii amintiți, cu care deplînge limitarea, ca în aceste versuri din *Călătoria de seară*, prefațate, cu intenție, de un citat din *Luceafărul* lui Eminescu :

*Și dacă n-ar fi fost un impecabil extaz*
*cînd a strigat pasărea iată omul*
*și drumul fără întoarecere*
*în plînsul dezordonat al pașilor mei*

*aș fi crezut că iar o să umblu*
*prin liniștea mării cu frumosul Pythagora*
*dar învățătura de carte nu te învață și minte*
*i-ar fi răspuns din nouri colegul său Obscurul*

(Sic transit)

Poetul pare preocupat, în special în volumul *Poziția aștrilor*, de adevărul eternei primeniri și mutații. Efectele schimbărilor pot fi urmărite în noi, ca în impresionanta interpretare a mitului antic al lui Narcis. Poezia are o limpezime de cristal :

*Mi-am scufundat obrazul cald în rîu*
*În unda care nu se mai repetă*
*Foșneau spre maluri lujeri verzi de grîu*
*Cu pacea lor sublimă și discretă.*

*Plutea un chip neliniștit și mut*
*În unda rece beată de candoare*
*Mă oglindeam în rîu cum un sărut*
*Îi tremură pe buze și te doare.*

*Dar pînza apei hohotind s-a rupt*
*Și-n alb cutremur s-a deschis afundul,*
*Din amintiri priveam la rîul supt*
*Și mă privea cu ochi de sticlă prundul.*

(Narcis)



Scanned with OKEN Scanner

În pînza sfîșiată a apei se dezvăluie, în metafora finală, un întreg și cutremurător destin. Tema eternei metamorfoze este reluată și în alte poezii din același volum, dintre care reținem piesa antologică *Lîngă rîu*:

*Ce-a mai rămas oare din lumina*
*căzută-n genunchi lîngă rîu*
*ochii bat liniștit din pleoape*
*slavă celei duse-n robie*

*iată că rugul de jertfă*
*urlă cu sînii pe cerul roșu*
*și crucea mea de zăpadă*
*cade în somnul fericit de valuri*

*Ce voce așteaptă în ramuri*
*lumina care se va stinge*
*departe lîngă durerea*
*acestui rîu*

*În curînd o să crească*
*flori negre din brațele tale*
*și mereu aducîndu-te-n noapte*
*vei asculta lumina mea pierdută*

*dar fumul, dar fumul*
*mai bate liniștit din pleoape*
*legănîndu-se*
*în somnul acestui rîu veșnic.*

Prefacerea eternă învinge, sugerează aceste frumoase imagini, efemerul. Un cîntec al devenirii, într-un plan mai larg („Dar noaptea cenușie va bate în atom / Pasul pe loc al păsărilor / Care și-au pierdut puii la vînătoare / Pe malurile unui lac"), cuprinde și *Apele primăverii* în care silabele melodioase din refren scandează: „C-așa — va — fi — c-așa — va fi. / Așa — a — fost — așa — va — fi. Pe treptele templelor și în „iarba fericită", călcată de fiii celor morți, este deslușită trecerea înaintașilor pe care îi continuăm, împovărați de acest trecut, chiar cînd sîntem neștiutori de el: „Dar a căzut liniștea / Pe temple și



Scanned with OKEN Scanner

umbrele / Aleargă cu strigăte / Pe urmele mele. / ... Ce iarbă fericită / Paşte copilul mortului / Şi rareori tresare / La amintirea tatălui său" *(O mică armată în ruina soarelui).* De aici o particulară viziune a istoriei, ca integrare în univers, trecutul fiind venerat fără ostentaţie retorică, în absenţa oricărui element de datare sau de localizare :

*Culcată-i urechea în iarbă,*
*ce rugă aduc cerului senin*
*cei căzuţi de pe calul vechiului ev,*
*ocrotiţi în cămaşa de otravă a vîntului ?*

*Şi dacă plîng eu aud*
*în cripta melancoliei*
*lacrimi din altă lume*
*strigătul meu de fericire.*

*Părinţii mei ce iarbă*
*de sfînt cu pieptul în ploaie !*
*Încordat e arcul*
*sărbătorit de săgeata unei inimi.*

(Istorie)

În mijlocul „analogiei universale" despre care vorbea Baudelaire, „cu lămpile aprinse în centrul lumii" pentru a-i descifra tainele, poetul este omniprezent şi orice colţ al universului, orice minune a naturii îl demască, solicitîndu-i tălmăcirile sibiline : „Pescăruşii peste valurile în verde / Plesnesc ca mugurii în liniştea mărilor / Trece vaporul meu cu tainice bogăţii / Şi fără iertare mugurii albi mă demască" *(Pescăruşii).*

Convins de eternitatea prefacerii, poetul rămîne impasibil la trecerea timpului, opreşte limba pendulei, refuză alergarea şi se înfăţişează într-o ultimă ipostază, aceea a repausului, indiferent la bine şi la rău : „cu aceeaşi nepăsare la binele / şi la răul care poate veni / un singur timp iradiant / în soarele ce ne muşcă" *(Iradiant).* Predică nepăsarea („steaua mi-a luminat şi paradisul / şi infernul cu aceeaşi nepăsare foarte bine" — *Numai eu)* şi nu se tulbură la ameninţarea morţii : „in-



Scanned with OKEN Scanner

diferent la mîngîierea unui / dulce parfum al viermilor / contemplă-ţi liniştit cadavrul" *(Contemplaţie)*. Ataraxia aceasta care-l învecinează cel mai mult pe Dan Laurenţiu, faţă de mulţi poeţi contemporani, de Eminescu, deşi mijloacele sînt diferite, se accentuează în volumul *Imnuri către amurg*. Iată un catren cu izvorul în *Luceafărul*: „o, cum pot să-mi aduc aminte / era noapte sau era zi / eu eram însetat de repaos / ea mă privea în adîncul mării" *(Bucuria)*. Paralelismul Hyperion-poetul este evident. Indiferenţa, care o reproduce pe aceea a elementelor („Şi acum şi acum şi acum / soarele indiferent deasupra mării" — *Rugă)*, îşi găseşte expresia potrivită în somn şi vis. Comunicarea devine de prisos: „pînă atunci oricum va trebui / să păstrezi o tăcere desăvîrşită / liniştea ta va induce în eroare zeii / ei înşişi vor crede că ai murit // şi din pacea lor sacră / veni-va copilul aici în lume / şi în locul tău va începe iar / să spună cuvinte indiferente" *(Copilul sacru)*. Limanul de linişte visat nu poate fi atins decît odată cu încetarea dorinţei, după cum proclamă ritos în aceste versuri din *Ultima seară*: „sfîrşită este orice dorinţă / de-acum vom alerga în lumea de dincolo". Împăcarea ia locul agitaţiei şi neliniştii: „ţie nu ţi-a rămas decît / un blînd surîs de parcă / ai mai spera să te împaci / cu lumea aceasta o bine / / îi spune iubita eu îţi aduc / stelele cerului şi o coroană / princiară aşa cum numai pentru tine / am dorit-o îţi va binecuvînta somnul // melancolia şi pacea cu tine / pacea şi melancolia cu tine" *(Somnul)*. Somnul aducător de pace îi apare poetului ca o prefigurare a morţii: „somnul e acum respiraţia / acestor petale înroşite de febră / ce cad suav spre moarte / cercuri de aur pleacă în lume" *(Un trandafir)*. Liniştea visată a fost găsită, la sugestiile filozofiei antichităţii, în care a poposit altădată şi Eminescu, şi setea de repaos se stinge într-un univers boreal:

*Mormînt albastru de iarnă tu luminezi*
*cu ochii deschişi*
*setea mea de repaos*
*în sicriul acestei zile*



Scanned with OKEN Scanner

*pasul nu se mai clatină*
*pomul a înghețat și iată*
*un ideal de pace triumfînd*
*la nașterea mea în peștera crepusculară*

(Hieratică Ființa)

Poemele pe care le scrie Dan Laurențiu, chemate să întrețină o permanentă stare de visare, care nu cunoaște hotare și legi, sînt comunicate într-un limbaj dificil. Poetul se însărcinează să sape la izvoarele primare ale cuvîntului, pînă ce atinge sensurile lui latente, neînregistrate de dicționarul uzual, convins că numai în straturile acestea adînci se află adevărata poezie, spre care se îndreaptă „cu fața albă de orgoliu".

Scanned with OKEN Scanner

# POEZIA SUB IMPERIUL MEMORIEI

Identificat cu Iaşul, George Lesnea este „memoria“ lui vie. Cînd vorbeşte despre străzile, despre casele şi locuitorii oraşului, fie că îi „vede“ pe oamenii din vremea lui Vasile Vodă, amestecîndu-şi gîndurile cu ale lui Varlaam, sub florile de piatră de la Trei Ierarhi, fie că măsoară versurile împreună cu Dosoftei, plimbîndu-şi privirile filtrate oblic peste casa cu coloanele zvelte care poartă numele mitropolitului, sau se apleacă smerit în faţa lui Miron Costin, fie că se strecoară printre curtenii lui Cantemir bînd cotnar cu împăraţii timpului, ca într-o pagină memorabilă din Neculce, sau îi însoţeşte pe Creangă şi Eminescu din Ţicău la Golia şi de aici pe dealurile cu numiri îmbietoare şi cu vinuri unice de la Şorogari şi Bucium, ochii lui George Lesnea, evocînd tot acest trecut, cum nimeni n-o poate face, sticlesc aţîţaţi şi poţi fi sigur că pragul spre mit a fost trecut. Voievozii şi mitropoliţii prind a se mişca în blănurile şi odăjdiile lor grele, iar ctitorii ţepeni, cu bărbile frumos pieptănate, din frescele bisericilor, îşi abandonează poza hieratică şi coboară sprinten, în carne şi oase, cu gînduri lumeşti, alături de poet, îi întind mîna zîmbitori şi-l poftesc pe uliţa mare, printre femei cu boi tînăr şi jupînese clevetitoare, care tocmai şoptesc, zvon care avea să ajungă mai tîrziu şi la urechile hatmanului Neculce, ceva despre fata unei rachierite de pe Podul Vechi, să



Scanned with OKEN Scanner

privească împreună alaiul lui Vodă care se duce în petrecere la vii. Imaginîndu-se părtaș la întîmplările altor epoci, poetul se amestecă în mulțimea din fața hotelului Bacalu, pentru a-l aclama pe Cuza, participă la un jubileu al „Junimii", în casele lui Pogor, cu care are un schimb de epigrame, clipește sfios în fața lui Maiorescu și a Luceafărului, îl ascultă pe Creangă, urcă „la deal", în trăsură cu muscal, spre casa lui Sadoveanu, însoțit de Teodoreni, stă de vorbă cu „domnul" Ibrăileanu, calcă în pulberea mahalalelor lui Ilie Pintilie și soarbe o cană cu vin la o masă numai de dînsul cunoscută, la care, „știi mata, a stat și Eminescu". Eminamente oral, poetul povestește mereu din cîte a trăit el, ce-au făptuit alții, își amintește sau gustă amintirile, le amestecă și le înșiră, cu patima lui Neculce și Creangă. Nu-i de mirare, așadar, că și lirica sa, în mare măsură autobiografică, trăiește din evocări.

Care sînt treptele acestei „vieți" în care trecutul, în bună manieră cronicărească, este integrat sentimental biografiei ? Elogiind „imperiul memoriei", în primul număr din seria recentă a „Convorbirilor literare", poetul deschidea rubrica *Memoria Iașului* cu aceste vorbe care introduc, de fapt, în propria sa poezie : „Tot ce e mai ceresc, mai îndepărtat, mai afectiv își reaprinde uneori focurile în imperiul memoriei. Văd, parcă, pe copilul blond, cu ochi albaștri (să mi se ierte, tot așa o fi fost și Esenin ?), la început de secol, jucîndu-se, dincolo de mahalaua Mlaștinei, printre oile a trei turme uriașe — motiv ce-l va obseda în adîncuri, la ascultarea capodoperei „Miorița". Printre copiii de oameni simpli, era unul Ilie (Pintilie, de mai tîrziu), teafăr ca iarba cîmpului, dar iute la hîrjoană pe ulița ce ocolea biserica ridicată de pîrîtoarea soție a haiducului Bujor. Din plasma unui trecut nebulos, îi năvăleau în minte, ca un viscol ce biciuie cu nisip orbitor, glasuri de haiduci, pocnete de flintă de poterași, pîcle de povești în sihle de suflet năpăstuit. Colinele dulci ale Galatei, unduitoare în albastru, îl strigau la mirajul de dincolo". Acest „miraj" al copilăriei și adolescenței, în care urmele haiducilor și ale păstorului din baladă ocoleau zidurile Galatei, este trans-



Scanned with OKEN Scanner

ferat în volumele *Veac tînăr* (1931) și *Cîntec deplin* (1934). Poetul se identifică cu un univers care a solicitat și începuturile lui Sadoveanu, unul dintre marii săi călăuzitori, care-i cerea, ne spune tot George Lesnea, în același loc, „să recite astfel de poeme". Această perioadă este prefațată de versurile poeziei *Izvod*. Între amintirile despre această etapă din creația sa, încredințate „Convorbirilor literare", și ceea ce scria cu mai bine de patruzeci de ani înainte în *Izvod*, este o concordanță deplină :

*E multă vreme-n mine : sînt împletiri de grai,*
*Cuvinte de hrisoave și sunete de nai,*
*Cimilituri din gura glumețului norod,*
*Orații vechi de nuntă și stihuri de prohod.*

*Sînt scuturi ciocănite de făurari bătrîni*
*Și doinele cîntate prin nunți și pe la stîni.*
*Sînt zbuciumări trăite prin temniți de haiduci.*
*Cu sufletele-n codri și gleznele-n butuci.*

*E multă vreme-n mine : Letopisețul, plin*
*De morți, al lui Neculce și-al lui Miron Costin.*
*Țigani cu ochi de viezuri, uscați ca niște șipci,*
*Arcușul fulgerîndu-și și sîrbele din scripci.*

Urmărit de eroii mitologiei populare prin locuri copleșite de o vegetație sălbatică *(Sihla)* și de haiducii copilăriei *(Trei drumuri)*, poetul scrie o poezie jubilativă, decorativ-folclorică, în care sadovenizează în maniera povestirilor pe care marele prozator le scria pe la începutul secolului nostru. Pe acest trunchi vor răsări mai tîrziu și *Pastorală*, din volumul *Poezii* (1938), care anunța nu numai o prefacere a imaginii, dar și o adîncire a continuității păstorești, ca și *Poem din Moldova*, din volumul *Argint* (1939), sau *Haiducească*, din *Pomul vieții* (1943).

Cu o notă mai gravă vin să se încarce poeziile care părăsesc autobiografia sentimentală, crescută la umbra miturilor populare și a cîntecelor bătrînești. Poezia se maturizează și se interiorizează. *Moartea tăietorului de*



Scanned with OKEN Scanner

*lemne* este balada unui om sărac, care sfîrșește fără pompă folcloric-mioritică, sub apăsarea unei existențe de lipsuri zugrăvită în tonuri realiste. Culorile sînt cîteodată extrem de dure și ne poartă pînă în preajma unui simbolism grotesc în care se amestecă sensuri tragice, vecin cu al lui Arghezi din *Flori de mucigai*, pe un drum pe care, din păcate, George Lesnea n-a mers prea departe, considerînd că vocația sa îl purta către un orizont acoperit de un sentimentalism mai senin și mai împăcat. În *Moartea copilului sărman*, ne întîmpină aceeași pictură, puțin întunecată, a unui mediu periferic cunoscut direct. Poetul imaginează, evitînd și de data aceasta poezele romantice, izolarea fetiței sărace chiar și în paradis, cîștigînd printr-o mare ingenuitate infuzată versurilor ceea ce putea rata îngroșarea traumatismelor lăsate de sărăcie în psihologia copilului : „N-o să poată sta pe divan lîngă soare. / Serafimii voioși, cu bondițe de crini și lalea, / Se vor feri să se joace cu ea. / Hulubii albaștri ce mănîncă din guri și se vor mîngîiați / Vor fugi speriați". De observat, în astfel de poezii, că dezbaterea asupra nedreptății nu-i niciodată teoretică, ca la Eminescu, de pildă, ci exploatează un fapt trăit. Din acest izvor al experienței directe, pe care-l socotim cel mai profund în lirica poetului, se ivește și *Cîntec de miei*, poezie apreciată de G. Călinescu, altfel prea sever cu o producție poetică care nu sta în perimetrul preferințelor sale. Poezia, oricînd gata să intre într-o antologie lirică a nevinovăției biciuite, ar merita să fie citată în întregime și cu greu ne oprim numai la aceste versuri :

*Trec mieii trudiți la tăiere,*
*De-a lungul orașului greu,*
*Cu glas zăpăcit de durere,*
*Scîncind după mame mereu.*

*Sudalme din guri se destupă,*
*Biciuștele-mpușcă și ard*
*Pe cel ce s-abate să rupă*
*Din iarba crescută sub gard.*

*Copitele-n mîzgă se-ncleie,*
*Iar botul mînjit cu noroi*
*Zadarnic încearcă să beie*
*Din cîte-o băltoacă de zoi.*
. . . . . .

*Cînd cade pe brînci asfinţitul,*
*Casapii dau buzna la mei,*
*Vîrîndu-le-n gîtiţi cuţitul,*
*Ucid primăvara din ei.*

*Privirea de cer se goleşte,*
*Curgînd ameţită-n hîrdău,*
*Şi-o creangă de sînge ţîşneşte*
*Pe cizmele unse cu său.*

Astfel de poezii lasă în urmă simbolismul transparent din *Cantilenă* sau alegoriile romantice, în genul poemei *Hanul*, cu care poetul îşi începea, în *Cîntec deplin*, şirul unor meditaţii asupra trecerii timpului ce vor căpăta abia mai tîrziu adîncimea necesară.

O mare şi eternă temă lirică cum e, neîndoios, scurgerea devastatoare a timpului, ocupă, s-ar putea spune, locul central în poezia de maturitate a poetului. Această temă nu mai este urmărită în ţesătura unor abstracţiuni, pe care o neostenită inventivitate imagistică încearcă să le aducă pe pămînt, ci în înfiorările care cutremură mai adînc fiinţa omenească. O anumită faţă de cochetărie cu vîrsta, cînd poetul rosteşte fără convingere un fel de „adio“ tinereţii, în care s-a văzut, pe bună dreptate, şi o poză livrescă, ca în versurile sprintene din *Astăzi* sau *Pace vouă*, este depăşită pentru observarea mai adîncă a prefacerilor din jur. Poetul îşi deduce, ca şi cîntăreţul popular anonim, trecerea pe pămînt din scuturarea florilor *(Şuvoiul)*, din frunza căzătoare, din rotirea cocoarelor şi din cercetarea turmelor *(Octombrie)*, din ploile de toamnă *(Toamna)*, din aplecarea ierburilor şi din culorile amurgurilor *(Plecare)*. Meditaţia ia sfîrşit odată cu găsirea unor imagini potrivite, oferite de altfel de producţiile populare, pentru a comunica ideea de „trecere“, de multe ori în versuri naive ca acestea :

*Așa cum cade frunza sau picurul de ploaie,*
*Cum se destramă fulgul sau conteneşte-un vînt,*
*Cum iarba sub povara unui gîndac se-ndoaie,*
*Așa şi eu m-oi trece de-aici de pe pămînt.*

Nespeculativ, poetul nu depăşeşte decît arareori o arie pur senzorială, vizuală mai ales, în imaginile cu care îşi ilustrează ideile despre viaţă, despre destinul omului şi despre moarte. Abandonînd, cu timpul, comparaţia de factură populară, va descoperi metafora personificatoare, în care elementele conjugate cu violenţă sînt căutate tot în universul rustic: „Cu prapurul ei vînăt vine seara,/ Noiembrie măcelăreşte ţara./ Duc în ţăpoaie clăi de umbră boii,/ Se rup din ţarini aşchiile ploii./ /... Purtat încet pe năsălii de ceaţă,/ De noi cosciugul frigului s-agaţă". Astfel de observaţii conduc la o concluzie existenţială, comunicată cu aceleaşi mijloace:

*Cu moliile gîndul se îngînă*
*Ni-s degetele strună de ţărînă.*
*Ulcior deşert se simte fiecare,*
*Şi-l umple vîntul cu întunecare.*
*Înveninarea buzelor e soră*
*Cu sîngele ce picură din oră.*

(Ca nişte frunze negre)

Poezia va păcătui, pînă la urmă, prin insistenţă, condiţia ei nefiind numai explicitarea ideii în imagini care se reiau mereu.

Natura, pictată cu o pastă groasă, este o permanentă lecţie asupra vieţii şi a morţii. Lesnea nu va desprinde, ca Bacovia, care nu-i mai bogat în idei, de altfel, dar le comunică antiretoric, concluzii cu privire la inutilitatea omului în lume, şi nu se va lăsa împresurat de teama care-l însingurează şi-l transformă pe om într-o jucărie abulică. Un anume empirism îl îndepărtează de hotarul la care bîntuie spaimele dispariţiei, convins de continuitatea naturii, în prefacerile cărora ştie că se integrează toată fiinţa: „Visul de nemurire" şi-l presimte, aşadar, în foile arborilor, iar privirea sa „va săruta văzduhul, ţinut pe lănci de iarbă" *(Nu-i prea departe)*. Ideile acestea despre nemurire aparţin unei filozofii populare:



Scanned with OKEN Scanner

*De mine-or să vorbească talanga și izvorul,*
*Voi suspina din scripcă, voi răsuna din nai,*
*Am să răsar din iarba pe care-mi pun piciorul,*
*Am să alerg în colbul ce fuge după cai.*

(Făgăduință)

Întristarea poetului este aceea din doine :

*Tinerețea mea-ndrăzneață*
*Pleacă pe un cal de ceață.*
*Tot ce-a fost argint, mătasă*
*A pierit mușcat de coasă.*
*Tot ce s-a țesut din lună*
*Nu mai cîntă, nu mai sună.*

(Între vînturi)

Natura, pe care se reazimă multe din construcțiile poetice ale lui George Lesnea, oferă totodată și suportul meditațiilor sale. Deosebirea față de poezia populară este dată de o îngroșare atît a antropomorfismului și animismului folcloric, cît și a tendinței de hiperbolizare bucolică a imaginii : „Din cer bucșit de liniști și de necuprinsuri reci, / Se răsucește noaptea pe coarne de berbeci" ; „mînz alb, pîrîul fuge pe urma nimănui" *(Pastorală)* ; „Mi-i soră colina, sînt fratele oilor, / Mi-e bună prietenă salcia ploilor" ; „Mă reazim cu cerul de bîtele bacilor" *(Mi-e soră colina)* ; „Rupînd hrisoave, teii le-aruncă la picioare, / Întorși să-și încălzească spinările la soare" ; „Măcelărit porumbul s-a dus să moară-n sate, / I-au mai rămas pe cîmpuri doar gleznele tăiate" *(Din sipete copaci)* ; „Luna țese borangic" *(Cîntec)*. În astfel de confesiuni metaforizante, naturiste și voit primitive, poate fi întrezărită și o influență eseniană ce se grefează însă pe o facultate reală a poetului român de a construi cu ușurință imagini care se reține prin capacitatea lor de a lărgi dimensiunile.

Ce spune „Chipul din fîntînă" cu care se confruntă astăzi poetul în această autobiografie lirică ? Poemei finale, care dă și titlul volumului antologic de la „Junimea", i s-ar putea pune ca motto versurile lui Eminescu din *Melancolie* : „Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare

că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. /Cine-i acela ce-mi spune povestea pe de rost...". Zădarnic încercăm, ne sugerează și George Lesnea, să ne împăcăm cu propria noastră imagine, cînd timpul ne amenință neiertător : „Și eram tot mai departe :/ El de mine, eu de el, / / Și cum e atunci cînd ninge / Și-i pustiu tot ce-i întreg, / Singur nu-l puteam atinge, / Nu știam să-l înțeleg". Izvorul eminescian al acestor versuri este clar, numai că adevăratul răspuns la întrebările din *Chipul din fîntînă* trebuie căutat în altă parte. O replică posibilă o întrezărim în poezia *Îmi pare :* „Mi-i dragă fiecare zi, / Ca pe copii plimb orele / Ce strigă-n zori spre-a mă trezi / Să piaptăn aurorile". În această împăcare, tot de esență populară („Pe pat de jale nu mai zac"), poetul duce simbolic la frunte „mîinile" oamenilor și scrie pentru ei, cu pasiunea dintotdeauna, perfect integrat idealurilor epocii, ca-n ultimele cicluri. George Lesnea declara în articolul amintit din „Convorbiri literare" : „La curtea lui Ștefan cel Mare, domnul care înseamnă, pentru mine, însăși ideea de erou popular, m-aș fi vrut rapsod". În alt timp istoric, și mai liric decît cîntărețul popular de balade, poetul este în tot ce scrie un astfel de rapsod.

Scanned with OKEN Scanner

# CONFLUENȚE TRADIȚIONALISTE

Cînd se vorbește de tendințele și de stilurile actuale, ale poeziei îndeosebi, nu știm, analizele critice în acest sens fiind prea puține, ce loc mai ocupă astăzi revărsările tradiționaliste în producția lirică. O bună parte dintre creatorii de poezie ca și dintre comentatorii ei actuali au în vedere, cînd remarcă această diversificare, în special experiențele înnoitoare. Diversificarea este văzută, așadar, pe o singură direcție. Hotărît lucru că reluarea unor modele dintr-o etapă depășită din evoluția literaturii — și în felul acesta s-ar putea vorbi de ceea ce ține de tradiționalism ca și de ceea ce s-a înțeles altădată prin modernism — iese din sfera tendințelor actuale și deci, într-o anumită măsură, o astfel de atitudine de ignorare sau de ocolire a lor este de înțeles. Întrucît urme din formulele poetice mai vechi rămân, indiferent cărui curent le-am atașa, cercetarea lor este obligatorie. Un tradiționalist trăiește în interior din memorie și pentru memorie, de unde rezultă un sentiment al istoriei foarte dezvoltat și, în consecință, o conștiință a îndatoririlor patriotice și civice foarte fermă, iar în exterior nu se poate mișca decît într-un anumit spațiu, în care-l plasează biografia sa și a colectivității naționale, de unde nu se poate smulge. Conceput astfel, tradiționalismul nu ne mai apare numai ca o manieră stilistică istoricizantă și folclorizantă, superficială și peri-



Scanned with OKEN Scanner

mabilă. El este și o stare de spirit capabilă să genereze poezie, iar în latura aceasta merită să i se acorde toată atenția.

1. Ion Brad : *Orga de mesteceni.* Sursele poeziei lui Ion Brad, fără să fie vorba de influențe copleșitoare, ci mai mult de reluarea sau continuarea unor tradiții, urcă pînă la Coșbuc și Goga și se opresc la Blaga. Din marginea acestei ultime zone, poetul aruncă o privire dincolo de pragul unde începe mistica populară, dar nu-l depășește. Ion Brad are comun cu Coșbuc un anumit cult al vetrei, o nostalgie care-l înstrăinează între alte hotare decît cele ale satului ; de Goga îl apropie gravitatea și ardența socială *(Țara)*, fără a dovedi, cum s-a remarcat, profetismul acestuia, desigur și din cauza condițiilor istorice diferite ; către Blaga își îndreaptă timid privirile, oprite la hotarele unde încep să joace ielele eresurile populare. De Goga și de Blaga îl desparte lipsa exaltării patriotice sau mistice, dintr-o poezie care se vrea, pînă la urmă, lucidă, dacă ar fi să credem unele confesiuni ale poetului, făcute chiar în versurile acestui volum.

Din astfel de seve amestecate, mai îndepărtate sau mai apropiate, la această sursă de mari tradiții în literatura română, răsar versurile unei poezii ca *Zadie :*

*Cînd nu știa vestirea mea pe lume,*
*Mama a cules cerul florii de in,*
*Brăzdat de aleanuri, împuns cu ace de spin,*
*Din amiezi, din pînze de brume,*
*Și l-a țesut cu lacrimi mari, anume,*
*Ca eu să am la ce să mă închin.*

*Aici e neființa — aceea dulce*
*A mea, cînd totul era numai dor,*
*Ca ruga însetată în prigor,*
*Pămînt din arșiți gata a se smulge*
*Întins în umbra ploii să se culce,*
*Pămînt de suflet cald, tulburător.*

În poezii ușor elegiace, poetul își ațintește mereu privirile către icoanele părinților *(Umbra mamei)*, preamărind o îndepărtată ascendență țărănească :



Scanned with OKEN Scanner

*Pasc vitele în cimitir,*
*Le cheamă străbunicul parcă*
*Trezit sub verde coviltir*
*Peste otăvile subțiri,*
*Din amintire să le-ntoarcă.*

*Stă răzimat de crucea lui*
*Și numără, în gînd, viței*
*Cei negri, ai pămîntului,*
*Bivolii veșnic nesătui*
*Mocnind în ei ca fariseii.*

Reține atenția această imagine păstorească a lumii de dincolo. Străbunicul își continuă, pe tărîmul umbrelor, conform unei mitologii populare sui generis, ocupațiile obișnuite.

Pornind de la străbunii apropiați, poetul va urca în timp pînă la îndepărtata origine a neamului, care-l transpune în aceeași stare de spirit și sentimentală ca pe vechii cronicari sau ca pe reprezentanții Școlii Ardelene. Pe destinul marelui rege Decebal, poetul suprapune viziunea tragică a păstorului din „Miorița" populară. Aceleași elemente ale naturii îl plîng și pe regele răzvrătit, „scoborîtor din Scorilo muntele", și pe ciobanul din baladă : „N-auzi cum cîntă / Un fluier de fag / Un fluier de piatră, / Un fluier de os" *(Decebalus per Scorilo)*. Civilizația romană stinge ura păduraticilor și așa se naște vatra unui nou popor : „Cum i-ai ucis sfînta ură fierbinte, / Sîngele aprig, mistuitor / Pe noi temelii, de oseminte, / Cum s-au înălțat cetățile / Și nebănuitele vetre ale acestui popor ?" *(Tabula traiana)*. Istoria nu oferă numai materialul unor demonstrații didactice, ci este privită cu ochi arși de mari ruguri interioare, din care izvorăsc imagini de grandoare mitologică : „Mumă de piatră, / Cîntec de piatră, / Noi îți dăm răsuflarea / Desferecată / Din munți, din marea / Neliniștită / Ca o iubită / . . . / Mumă țară. / Cîntec, tăcere. / Inimile noastre ca stelele / La înviere / te înconjoară" *(Terra mater)*. Aceleași imagini ale statorniciei și în *Terra Daciae*. Dezastrul civilizației pontice *(La Histria)* sau lamentațiile lui Ovidiu

la Tomis *(Pontice)* aduc umbre melancolice în acest ciclu istoric. Ion Brad rămîne însă, înainte de orice, poetul unor imagini mari, creator de mituri eroice sau în marginea lor, situîndu-se la una din cele mai vechi surse de poezie.

Meditaţiile lui Ion Brad nu sînt numai pe teme sociale şi istorice, la care ajunge cu o întreagă direcţie a poeziei româneşti, ci şi pe teme intime. Se remarcă însă şi aici un control şi un îndemn care vine tot din zona răspunderilor sociale. Ce-l preocupă pe poet în *Nel mezzo del camin*, la „vîrsta ce refuză şi îndeamnă ?". Oftatul horaţian provocat de anii care fug (versul „Să vorbim de anii ce-au fugit, destui" aminteşte de horaţianul „Eheu, fugaces, Postume, Postume, labuntur anni. . .") îl invită la un sfat care desface emoţia într-un raţionament recapitulativ asupra destinului întregii sale generaţii : „Unii se pierdură-n versuri, mai nebunii, / Alţii, mai de stîncă, i-am făcut ostaşi ; / Prea puţini iubirii se-nchinară unii, / Însă toţi, pe ruguri, ars-au pătimaş". Aceste declaraţii sfîrşesc într-un elogiu adus înţelepciunii, atributul maturităţii, simbolizat de pasărea Minervei, aşezată cuminte pe umărul poetului. Sîntem departe de melancolia din oda adresată lui Postumus. Mai plină de mister, cu repetiţii obsedante, ne apare poezia *Ceaţă pe luncile toamnei* sau cea intitulată *Noapte albă*.

Volumul abundă în mici poeme meditative, unele elegiace, altele nu, construite adeseori antitetic, dintr-o nevoie evidentă de explicitare didactică, manifestată şi în grija ca efectul final să fie pozitiv :

*Atît de rău mi-e şi atît de bine*
*De soarele care pîndeşte-n mine,*
*De lava otrăvită la amiază*
*Ce pînă-n miezul nopţii adînc, iradiază,*
*Împrospătînd suflarea şi sîngele în zori,*
*Ori biciuind cu spinii lumii, sfidători,*
*Lava avîntului, lava căderii,*
*Duhul tăcutei antimaterii,*
*Cuibărit în nevăzutul nucleu*
*Pe care se reazimă sufletul meu.*

(Pîndă)



Scanned with OKEN Scanner

Metafora pîndei dintre spirit și materie salvează poezia de impasul unde putea s-o aducă tentația prea mare a unei construcții logice. În *Joc de lună*, cu pronunțate rezonanțe populare, construcția este tot antitetică. Același gust pentru antiteză îl întîlnim și în *Nisip*: „Greu ne tîrîm unul spre altul: / Neliniștitul, lumescul tărîm / Și selenarul, înaltul". Taina ciocnirii dintre lumesc și selenar pare pusă sub o pecete grea, de nedezlegat, după cum ne sugerează cele două frumoase versuri finale: „Peste nisipuri, cu albul cuțit, / Pescărușul nu știu ce scrie". Tristeți bacoviene străbat din poezia *Întrebare de iarnă*: „Copaci de sticlă, fantezişti, / Copaci de noapte, înghețați, / Cînd tu exişti ori nu exişti / Și brațe mari în vînturi zbați / Copaci statornici, descărnați, / Ca după-o dragoste de trişti, / De ce pe nume mă strigați ? !" O alegorie despre timp este și poezia *Asfalt*, în care, după titlu, se încearcă și o evadare în alt univers metaforic. Materialul alegoriei, mijloacele de comunicație menite să sugereze timpul trecător, conduc la o încheiere prea directă: „Copiii la pornire, la-ntoarcere bătrîni". Din toate aceste mici meditații, cu caracter elegiac sau numai didactic, se desprinde o preferință clară pentru cele din urmă. Iată atunci sfatul pe care ține să-l adreseze confraților:

*Cine nu vede, cine nu știe:*
*Sînt prea mulți poeți de hîrtie!*
*Punem întrebări dezlegate de alții,*
*Ne socotim prieteni cu munții, înalții.*
*Ne-am adunat de secole-mpreună*
*Să preamărim imaginara lună*
*Pînă-a venit omul, mîntuitorul,*
*În munții ei să-mplînte lin piciorul.*
*Ne mirăm că un astru geana-și ridică,*
*De trenurile cosmice ni-e frică.*
*Unde-i Pegasul lucid*
*Cu aripi tăioase prin vid, prin infinit,*
*Să certe poeții, să-i suie*
*Mai sus de înșelătoarea statuie*

*Din bronzuri coclite, din iască ? !*
*În spații murind, să se nască. . .*
(În spații murind)

În acest îndemn indirect se ascunde, de fapt, un întreg crez poetic.

Ion Brad nu se sfiește să recurgă direct la concepte în poezie sau să folosească metafore perfect traductibile în concepte. Mediul concret investigat este universul rustic. Poetul afirmă, fără teamă de platitudine, că ziua succede nopții, precum noaptea zilei. Vorbește de fructe care încă nu-s coapte și de schimbările de culori care marchează evoluția vegetală, pînă la plenitudinea fructului. Aceasta îi sugerează, în ceasul maturității, înmugurirea întrebărilor *(Anotimp incert)*. Pendularea de la poezia de pură senzație a naturii *(Iunie)*, la o poezie conceptuală *(Peisaj intim)* îi este caracteristică poetului. Spre certitudinile la care trebuiau să-l conducă anii, poetul urcă pe „terase logodite cu piersici și cu vii", orice evoluție petrecîndu-se într-un cadru natural. Mai rar, drumul este invers, natura fiind caracterizată prin elemente abstracte, conceptuale *(Heraldică)*. Uneori poezia este naivă, pînă în preajma unui alegorism facil, ca în *Spiridușii din martie*. Gîndurile poetului se confundă cu universul mărunt, cu lumea gîzelor, primăvara, cînd „streașina gîndului se dezgheață". Somnul este rîvnit ca un „fagure dulce", iar durerea asemănată unor dulăi răi : „Inimă rea, / Dă drumul dulăilor, / Și ei să se culce !" *(Insomnie)*. Interesantă este și această reprezentare în elementele de natură vegetală a luminii : „Lumina e de lacrimă, de must, / De frunze tescuite în uncrop, / Ciorchine care plînge bob cu bob / Roada pădurilor prelinse-n lin" *(Octombrie)*. Gîndul este de „ferigi negre" în această vegetalizare a abstracțiunilor *(Tîrziu)* iar „mașinile prin apa șoselei trec ca peștii" *(Asfalt)*.

De la natură, pe care o simte în senzații acute, pleacă un circuit mereu viu în toată poezia lui Ion Brad. Acest circuit trece și în meditațiile sale, conferind volumului *Orgă de mesteceni* o savoare particulară, care-l anexează pe poet unei tradții vechi în lirica noastră.



Scanned with OKEN Scanner

2. Ion Chiriac : *Răsărit de fată mare.* Ion Chiriac scrie o poezie frustă, ostentativ neelaborată. Cuvintele par a veni într-o ordine care se fixează în profunzimi stăpînite de capriciile unei inspirații învîlvorate, care-și creează o sintaxă proprie și-și caută un lexic adecvat. Poetul se poate comunica astfel — și este evident că aceasta dorește — nealterat. Avantajul este de netăgăduit și poezia modernă și l-a înscris de multă vreme printre cîștigurile ei sigure. Cu toate acestea, Ion Chiriac trebuie să mediteze și la pericolele care decurg din frecventarea zeloasă a procedeului, pentru că între „prozaism", prin care înțelegem formularea cotidiană folosită ca mijloc expresiv în poezia modernă, și prozaismul generat de incapacitatea de a transfigura poetic, hotarele sînt cu totul nesigure. Cu toate că am pomenit o întreagă direcție poetică, dacă ar fi să încercăm să găsim sursele la care poetul încearcă să-și acordeze instrumentele, n-am putea face decît o singură raportare, folclorul și, cîteodată, pagina de cronică, în care impresionează tocmai savoarea necultivată a scrisului. Nu credem — și motive mai numeroase ne îndreptățesc să facem această afirmație — că Ion Chiriac își revendică și alți maeștri, cu toate că îi menționează, din cînd în cînd, pe Eminescu, pe Blaga sau pe Bogza. Cel puțin poeziile pe care le-a scris pînă acum nu afirmă concludent astfel de filiații, numele amintite fiind rostite mai mult omagial.

Orizontul geografic și spiritual al poeziei lui Ion Chiriac apare, de la început, foarte bine delimitat. Poetul, de altfel, preferă să reducă plăcerea de a devina a comentatorului, oferindu-i la sfîrșitul volumului această mărturisire francă, cu voce profetică, în poezia *Epitaf* : „Zic vouă : / tînăru-acesta ce cîntă / Ca limbile focului, / Ne-ngenuncheat nimănui / Proverbul de flori al confraților / Și basmul copiilor lui / Suspinul adînc al părinților / Oftatul eroilor, lacrima-ntîi a miresei / Vinul răsturnat și-nghețat / Pînă-la țurțuri pe marginea mesei / Mort va fi, mort va fi, mort va fi. / Rupt în zimții de aur / ai stelelor / Mort va fi, mort va fi, viu va fi". Omagiul înaintașilor, în special cel pe care i-l aduce lui Eminescu („Dacă ar fi cineva în această toamnă să-mi ceară, / Pen-

tru ca El să învie / Pe-o muche de drum să mă las omorît / N-aș clătina nici o clipă umbra oaselor mele amară / Ca să-l știu din nou pe pămînt izvorît"), îi dă prilejul să-și aţintească încrezător privirea la propria sa stea. Ea se înalţă, în acest moment, pe cerul poeziei populare și al cronicii.

Această poezie, turnată în vers necăutat, spontan, este, paradoxal, foarte tendenţioasă (cuvîntul nu are nimic injurios, nici laudativ și ne mirăm în egală măsură cînd spirite dogmatice, cu un decalog artistic învăţat mai demult sau recent, îl rostesc cînd cu oroare cînd pios). Poetul mărturisește că sentimentul responsabilităţii scrisului, angajarea prin el, le-a învăţat de la Miron Costin. Este vorba întotdeauna de o responsabilitate etică și nu de una estetică, poetul fiind impresionat mai ales de moralistul și cărturarul Miron Costin, de fervoarea și fermitatea credinţelor sale. Retrăindu-i îndurerat sfîrșitul tragic, poetul își propune să ofere modelul unei existenţe exemplare. Identificarea cu destinul cronicarului îi prilejuiește aceste versuri frumoase :

*Așa se-ntîmplă-n fiecare zi,*
*În fiecare zi vin călăreţi pe sub zări*
*Îl iau pe logofăt din mine,*
*Îl duc la marginea Siretului*
*Și-i taie capul.*
*Oh, bine că le trece prin gînd călăreţilor*
*Că, sfinţind odată cu soarele,*
*Capul lui Miron Costin va mai răsări*
*Și eu voi putea îngîndurat cîteodată*
*Sub chipul lui să pătrund*
*Și, deschizîndu-i pleoapele,*
*Să privesc*
*Istoria acestei ţări.*

(Miron Costin)

Poetul desprinde din paginile cronicarului, mai exact din *Predoslovia* la *De neamul moldovenilor*, aceste precepte conducătoare : „Nu-i glumă a face-n scris ocara unui neam" și „Eu voi da seama pentru cîte scriu". Cu aceeași înfiorare cu care vechii cronicari luau cunoștinţă

de originea neamului nostru, Ion Chiriac scrie multe din versurile acestui volum, pus sub un „motto“ foarte concludent, asupra mîndriei cu care se adînceşte, pe căi deschise şi de folclor, în trecut. De aceea poetul îşi vede întrupat idealul într-un voievod Făt-Frumos, rapsod al acestui pămînt : „Şi-au intrat pe rînd şi nu s-au mai întors în zări / Caii lor şi azi nechează sub pămînt întunecos / Şi pe vîrful muntelui se-ncrucişează raze / Purpurii de soare şi de lună-nchipuind / Scaonul lui Făt-Frumos“ *(Scaon românesc)*. În *Descălecare* adevărul istoric şi mitologia populară se întîlnesc în fiecare vers, după modelul vechilor oraţii de care poetul se simte atît de legat. Dezvoltînd expresia „mi-i drag ca lumina ochilor“, îl învăluie pe Bogdan cel Orb, fiul şi continuatorul faptelor de arme ale lui Ştefan cel Mare, după cum l-a păstrat posterităţii Grigore Ureche, într-o aureolă eroică, mitic-folclorică, în *Noaptea de ochi*. Din nou, oferind exemplul unui sacrificiu, preocuparea poetului trece de la estetic la etic. Uneori, oricît ne-am obişnuit să nu confundăm universul poetic cu cel concret, istoric, cîte un vers are darul să ne nedumerească în aceste poezii : „Cum de nu aţi învăţat acolo sus / Limba dacilor, cei mai cinstiţi dintre latini“ *(Descălecare)*. Şi totuşi, mai mult decît în altă parte, în această istorie mitică se pare că îl găsim în primul rînd pe poet.

Dialogul cu umbrele mari ale trecutului îl obligă pe poet să reflecteze, în poezia de dragoste, la un arbore genealogic uriaş, în care ramurile se profilează în continuitatea de neam, nu numai de familie. În *Noaptea de Anul Nou* universul este fabulos, cu toate că recunoşti uşor hotarele între care se mişca altădată, cînd era copil, poetul. De aceea, oricît ar părea de stranie apropierea, în această lume fantastic-folclorică, cu linii naive, deformate, simplificate, în care un fel de gravitaţie afectivă, particulară vîrstei, imprimă mişcări curioase, recunoşti parcă ceva din pictura lui Chagall, în special cînd poetul se apleacă aceloraşi mari teme, familiare pictorului, ca



Scanned with OKEN Scanner

naşterea, nunta, moartea. Apropierea o facem numai pentru a uşura înţelegerea poeziei lui Ion Chiriac, nu pentru că am descoperi aici o cît de slabă influenţă. Poetul păşeşte rar dincolo de experienţa proprie, care-i nutreşte cele mai multe versuri, ca în această tandră viziune naivă a corului copiilor în noaptea de Anul Nou : „Cîteva sute de copii şi fraţi au venit şi s-au dus / Şi din gurile lor ieşeau păsări / Care, nemaiputînd să încapă sub cer, / Se izbeau în fereastra mea“ *(Noaptea de Anul Nou)*. Dragostea este hotarul în care trecutul şi viitorul se contopesc în prezent şi tot universul, atît de concret rural în poezia lui Ion Chiriac, ia contururi fantastice, ca în pictura naivilor : „După care, spre Apus, luîndu-mă / Ştiu că-l voi găsi-n pămînt pe tata / Şi luîndu-mă spre Răsărit, / Nevoită fi-voi să devin privighetoare / În copacul sîngelui / Tînărului după care am să mă mărit“. Metafora este bine găsită pentru sugerarea continuităţii.

Poet al ingenuităţii nealterate de evoluţia tehnicistă, mecanică, prizonierul unei lumi vechi, pe care ştie s-o transfigureze mai mult din instinct, Ion Chiriac se rătăceşte uşor în abstracţiuni cînd încearcă să păşească în domeniul ideilor. Cu titlul sugerat de opera filozofico-teologică de tinereţe a lui Dimitrie Cantemir, *Divanul sau Gîlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul*, poetul încearcă şi el un dialog filozofic, într-o suită de meditaţii tot etice, în *Divanul sau gîlceava poetului cu moartea*. Un fel de gîndire silogistică, tulburată de incongruenţe sintactice, îl fac să filozofeze în adverbe şi conjuncţii : *Ades, De-ajuns, Şi-apoi, Încît, Fiindcă, Şi atunci* etc. În spatele unor astfel de trucuri gramaticale nu simţi fiorul transmis de idei. Din fericire poetul se salvează repede de această primejdie şi devine din nou cîntăreţul naiv al trecutului şi satului *(Cucul pestriţ în mărul alb)*.

3. Vlaicu Bîrna : *Corabia de fum*. Poate că nici o filiaţie literară nu este respinsă cu mai multă enervare



Scanned with OKEN Scanner

ca cea semănătoristă chiar de către scriitorii care au profitat, direct sau indirect, de această mişcare literară şi de efectele ei tîrzii, apărute la mult timp după stingerea curentului. Semănătorismul are astăzi un sens peiorativ, unanim acceptat, şi termenul nu o dată este înlocuit cu cuvinte care mărturisesc mai deschis încă dispreţul faţă de tot ceea ce ar putea să trădeze o astfel de sursă. Curioase apar mai ales protestele unor scriitori neosemănătorişti, care se declară străini de astfel de izvoare, preferînd o ascendenţă tradiţionalistă mai largă, cum ar fi moştenirea „Gîndirii", sau invocîndu-l ca predecesor pe modernul Blaga. Semănătorismul nu mai supravieţuieşte ca program literar de multă vreme, depăşit de întreaga evoluţie istorică a societăţii româneşti, nu numai de cea literară, şi de aceea poate că este preferabil să vorbim numai de „tradiţionalism". O anumită preferinţă tematică ca şi unele confluenţe în limbajul poetic îşi au, cu toate acestea, izvoarele cele mai îndepărtate în semănătorism. Această influenţă, susţinută puternic de tendinţe tradiţionaliste învecinate, deşi posterioare, încearcă să-şi ignoreze izvorul vechi, primar. Există scriitori care nici nu mai ştiu că sînt tributari, chiar dacă am pune numai problema stilului, hulitului semănătorism, care, din punctul acesta de vedere, a lăsat totuşi urme destul de puternice.

Vlaicu Bârna mărturiseşte, în volumul *Corabia de fum*, un anume tradiţionalism, insuficient dezminţit de elementele noi, străine acestei tendinţe, care ne face să ne gîndim şi la semănătorism. Poetul, după cum deslusim în crezul artistic din *Tăcut urmîndu-ţi urma*, este un creator de frumos din „lamura" graiului popular, într-o poezie descriptivă şi sentimentală : „Te-ai osîndit acestei amare-dulci poveri / De-a frămînta cuvîntul ca lamura din grîne ; / Adîncului din boltă un strop de-azur îi ceri / Şi-o brumă de răcoare din noaptea ce rămîne". Acest poet „truditor", „jefuitor de stele", înalţă sub „cortul nopţii al inimii fanar" în speranţa că va putea reţine timpul. Gîndul ultim, şi în special aici îl găsim deplin pe Vlaicu Bârna, aparţine străbunilor : „Uitaţi peren în piatra columnei glorioase / Mai porţi, tot viu, eresul stră-

bunilor în gînd ; / Cu brazii și gorunii, soldat pe culmi ceţoase, / Cîmpiilor eşti piaptăn cu degete de vînt". Acestei imagini despre poet îi corespund deplin versurile care trimit direct la moştenirea tradiţionalistă dinainte de război :

*Îngerii uşori cu aripi de viori*
*Pe vreme senină pogorîră din nori,*
*Ţinînd în palme auritul potir*
*Rănile obrintite să le ungă cu mir.*

*Nu-i văzu decît cinul de iconari,*
*De la umbra unui şir de stejari :*
*Dar poporul rămase necredincios*
*Şi le mînji icoanele cu chinoros.*

(Pontificală)

Ghimpele polemic din *Pontificală,* căreia îi putem stabili şi un înţeles laic, îi vizează pe toţi cei ce „trişează cu adevărul cuvintelor". În versurile lui Vlaicu Bârna, mai ales în cele satirice, se amestecă şi puţină culoare arghezian㠄 (vezi şi *Domnişoarele).* De altfel, tendinţa de autohtonizare a expresiei poetice va găsi întotdeauna argumente în *Testamentul* lui Tudor Arghezi.

Cel mai mult îl apropie pe Vlaicu Bârna de tradiţionalismul neosemănătorist, nemaifiind vorba de surse învecinate sau chiar de evoluţii paralele, acest sat pitoresc :

*Cîntecele au coborît de la munte*
*Cu turmele şi turmarii,*
*Cu ploile şi solomonarii,*
*Rupte din crengile brazilor,*
*Din stejari şi din fagi.*
*Purtate pe tarniţi în desagi,*
*Date de-a dura peste plaiuri*
*Ca nişte pietre,*
*Scînteind cu focurile din vetre,*
*Îndulcind cu mied de iarbă amară,*
*Suliţînd cu tunetul în vară,*



Scanned with OKEN Scanner

*Colindînd în căruța sfîntului*
*Și a necuratului,*
*Prin împărăția fără hotar*
*A satului.*

*(De la munte)*

Orizontul satului nu atinge, deși se încearcă aceasta, hotarele miracolului ca la Blaga și poezia se pierde în hățișul cuvintelor. Plăcerea pentru o anumită zonă a vocabularului este evidentă și în *Iconogramă:*

*Umblă peste lume în carul de foc*
*Sfîntul tehui, întors din legendă, Ilie Prooroc;*
*Pe sub roțile ferecate în rafuri*
*Norii desfășoară imaculate cearceafuri.*

Descrierea acestei ploi purificatoare continuă:

*Adam și Eva de lîngă boi și plug*
*Își ascund goliciunea și-n ploaie fug*
*Bucuroși de revărsarea edenică, nesperată,*
*Cu fața lăută, privirea curată.*

Din acest pămînt biciuit de ploi se înalță un fel de cîntec zoomorfizat al fertilității și al sevelor răscolite:

*Ilie Proorocul, de sus, tot bate și suduie,*
*Tinichelele cerului pînă departe duduie*
*Și ovăzul din străițele cailor cade stropi*
*Peste miriștea tăvălită sub snopi,*
*Peste turmele de oi bulucite ca norii,*
*Peste țițele caprelor mutate-n podgorii,*
*Unduind ca fuioarele*
*Peste toate ogoarele,*
*Iar țarina-i soarbe sămînța de zor*
*Ca oala nouă scoasă din cuptor.*

Unor astfel de poezii nu le lipsește forța lirică degajată din contactele cu pămîntul, dar trebuie eliminat un anume manierism tradiționalist *(tropot sirep, colindele cu vrăjile de aur, dalbe zori)* ca și un anume pitoresc folcloric și dialectal prea subliniat: *năsărîmba lui Priap, rîpi și hînse de piatră, clisa pămîntului, amiros de ursuc în bunde, Lerui, Lerui domn* etc. etc.



Scanned with OKEN Scanner

4. Versurile tînărului poet Sergiu Adam, din placheta *Țara de lut*, se resimt, în parte, de același manierism, dar mai puțin ostentativ (*veselii nenuntite, dealuri de clisă, bruma cuminecă stele, Oh, Lerui-ler* etc.). *Țara de lut* poate fi o metaforă pentru universul copilăriei, sau, într-un alt sens, pentru universul poetic în general, ca și *Corabia de fum* a lui Vlaicu Bârna, ancorată la țărmul apelor, lîngă munți, aproape de „masa de piatră" a tăcerilor brâncușiene, în plină atmosferă folclorică, mai rarefiată la Sergiu Adam, unde se întîlnesc și alte influențe. Ceea ce este enorm la Blaga, la Voiculescu și la Labiș, de la care pornesc unele fire spre Sergiu Adam, însoțite de o undă liturgică, se miniaturizează la acest sentimental delicat, căruia îi place să se ascundă cîteodată într-un fals tradiționalism, după decorul datinilor, ca în *Iarna*: „Ninge pe vechi catedrale, vin sărbători, / se roade vinul în poloboace, / pun peste suflete datina veche / pînă la taina cea mare, / rătăcită-n colinde, rudele mele sărace". Jocul este reluat și în *Fantezie de iarnă*, starea sentimentală fiind provocată de surparea punților care veneau din trecut, dintr-o copilărie înconjurată de datini: „Și nici un alai la fereastra tîrzie, / nici o veste de taină, nici o stea călătoare, / latră singurătatea-n fîntîni părăsite, / țipă cocoșii sub Ursa Mare. / / Nu se mai naște nimeni în noaptea aceasta, / magii se sting sub ninsori ca orbeții, / îngeri pleșuvi se retrag în firide / și spurcă în zori, cînd se adună, pereții". Imaginea îl obsedează și în *Colind*: „La marginea cetății, pe sub scunde ferestre / zăpada spune colinde, lerui-ler, floare de suflet". Poetul se află într-o fază în care se caută și dincolo de confluențele pe care le urmărim aici, în poezia simbolistă și postsimbolistă. Ceea ce influențele tradiționaliste aduc ca material imagistic în poeziile din acest volum, ar putea să devină, în cele viitoare, cu totul neesențial, mai ales cînd poetul va învinge și tendința de a descrie sentimentele.

5. Ion Iuga își intitulează volumul *Țara fîntînilor*, anunțînd direct un univers metaforic cunoscut, din care nu lipsesc: *motivele de baladă, albastrul de Voroneț,*

*răşina din haiducie, glia, marii preoţi de var — voievozii, duhul locurilor* şi *strigătul dorului* etc. Trebuie să recunoaştem, de la început, că poetul reuşeşte să domine şi să depăşească această recuzită tradiţionalistă, printr-o încercare de modernizare evidentă şi esenţială a versului, atras către făgaşe lirice mai adînci. Un poem în proză ca *Duhul fîntînarului* ar fi avut darul să-i înspăimînte pe semănătorişti şi chiar pe unii tradiţionalişti. Cu astfel de poezii, urmaşii lor îndepărtaţi încearcă să-şi apropie, oricît ar părea de bizară afirmaţia, experienţe literare moderne. Dacă s-a vorbit, cum face G. Călinescu, de o autohtonizare a simbolismului, s-ar putea vorbi, în poezia lui Ion Iuga şi a altor poeţi contemporani, de o autohtonizare a suprarealismului. De altfel este ştiut că suprarealiştii români au căutat, nu o dată, justificări în folclor. Poemul *Duhul fîntînarului* credem că oferă argumente interesante în favoarea acestei afirmaţii. Pronumele personal *El*, scris cu majusculă pentru că se încearcă şi o reliefare grafică, este lipsit de orice precizie contextuală. Ideea de sacrificiu util întruchipată de „fîntînar“ (El) pare să centreze aceste imagini incongruente, impuse la suprafaţă din zonele obscure ale conştiinţei. Versurile sînt, din această cauză, aproape negramaticale :

*Cu ochiul inimii prin El spre El purtăm duhul*
*rădăcinii*
*în trupul acesta umbra de flacără şi graiul apei*
*de-aproape şi din vecia vîntului preaplină aripă*
*ducînd creasta fîntînii uşorii casei şi-n ceaţă*
*brîul miresei pînă horeşte hatul prin El cel acoperit*
*după legea cartofului în pămîntul palmei*
*El cel vegheat osîndit înjunghiat la răscruce*
*de drumuri legat ca o lumînare în mîinile naşilor*
*volbura săbiilor înspre El şi cleştele grăbite să-i*
*stingă glasul îi caută flacăra El creşte graiul*
*pămîntului dieci de la Moisei pădure deschisă spre*
*El înalţă clopotele mînăstirii*
*din biserica albă din Peri.*

În acest discurs frînt de inconsecvenţe nu-i greu totuşi să localizezi admiraţia, care a fost şi a lui Nicolae Iorga,

pentru „diecii de la Moisei", care au plămădit, la biserica din Peri, graiul literar. *El,* acest fîntînar demiurg, asigură, în ipostazele unui Prometeu maramureşean, continuitatea de cultură şi unitatea de neam.

Poezia lui Ion Iuga devine vag autobiografică în *Idee de ţară,* amintind de Aron Cotruş, prin scurtimea versurilor şi prin elogiul violent făcut de acesta înaintaşilor : „Întîi a fost Ion / în trei ştejari şi-a scris numele / dîndu-le nume / din trei braţe / îşi cioplise coliba / la intrare coloană / trupul lui aşezînd". Aluzia ţinteşte coloana infinită a celuilalt Ion, într-un simbolism al continuităţii de neam şi al sacrificiului pe care se întemeiază vatra eternă : „Ion cel drept căzu în genunchi / sub raza crengilor ţării / Ion, Ion, Ion, Ion / legîndu-şi numele de vatră". Semnalăm aceleaşi preocupări şi în *Asemănare,* un fel de *Cîntare a României* în care se confundă şi biografia poetului. Lectura versurilor lui Ion Iuga, la care ar fi de adăugat şi altele, întăreşte ideea că ipostazele stilistice în care mai trăiesc impulsuri cu rădăcinile îndepărtate în tradiţionalism sînt încă puternice în poezia actuală şi au căpătat, uneori, aspecte din cele mai neaşteptate.

6. Haralambie Ţugui : *Luminile zilei.* Autorul mai multor volume de poezii, dintre care unul se intitulează programatic *Sub cerul Mioriţei,* Haralambie Ţugui se afirmă ca un tradiţionalist fără ostentaţie şi în volumul *Luminile zilei,* mai desprins însă, faţă de culegerile anterioare, de o anumită recuzită poetică învechită. Într-un triptic foarte echilibrat *(Cîntece tinere, Ştim o apă, Nu fiţi triste, zăpezi !),* poetul îşi caută substanţa lirică în amintire, reînviind chipuri tinere, în primul ciclu, iubirile din trecut, în cel de al doilea, ca în cel de al treilea — firește că interferenţele sînt obligatorii — să mediteze asupra trecerii timpului. Un fior elegiac, niciodată deznădăjduit, se infiltrează peste tot în aceste versuri de o rară fluenţă, făcute parcă pentru a fi declamate.

Preocupat mai mult de accesibilitate, de armonia exterioară şi de echilibru, decît de adîncime, supraveghindu-şi riguros discursul poetic, Haralambie Ţugui îşi va construi poemele după o schemă (termenul este poate

impropriu, dar ne lipseşte altul) foarte simplă, pe care o recunoaştem aproape peste tot. Natura oferă, de cele mai multe ori, materialul unei imagini de care se leagă cu uşurinţă altele, adiacente, cu sensul implicat, iar toate la un loc devin suportul unei idei sau stări sufleteşti către care sîntem conduşi fără nici un fel de bruscare, de ostentaţie sau de preţiozitate. După ce s-a rostit primul vers al poeziei *Apele tinere*: „Apele tinere niciodată n-au tihnă", imaginea este reluată şi dezvoltată, îngroşată, în versurile următoare, fără să se producă vreo înnoire în cîmpul semantic pentru că este vorba tot de „lucrarea neobosită a apelor", amănunţită doar în formele ei multiple de manifestare: „Sînt sprintene ca mînjii buiestraşi / şi-albastre precum adîncimile / văzduhului din Mai, bine spălat de ploaie. / Aleargă şi aleargă spre fluvii şi mări, / visînd o contopire fără hotare, coborînd prin molizi de tămîie, / ori suind prin tijele grîielor". În partea a doua a poeziei, aceste calităţi ale apelor servesc caracterizării fizice şi morale a omului tînăr, dezvoltarea metaforică urmărind o înlănţuire asemănătoare cu cea din prima parte: „Iată-le-n ochii acestor codane ce-n somn / au şi început să viseze prevestire de rod; / iată-le-n pasul de arc al adolescentului / grăbit spre întîlnirea ce-i umple sîngele cu viori nevăzute şi stele / mai vii decît cele din boltă. / Căutaţi-le ochii şi unda caldă a pieptului, / mîngîindu-le visul cu frunţile / lîngă arborii limpezi, lîngă ploile calde / şi reţineţi, spre a nu uita, albastrul, / veşnicul tînăr surîs al cerului de Mai / sub care paşii cei tineri aleargă, aleargă...". Dacă am apropia versul prim de versul ultim, am obţine, prin suspens, acest distih, care n-ar împutina sensul poeziei, dar ar cere o colaborare mai intensă a cititorului: „Apele tinere niciodată n-au tihnă... / Sub care paşii cei tineri aleargă, aleargă". Am fi nedrepţi cu poetul dacă i-am cere să-şi schimbe uneltele care-i sînt familiare, cu care ne-a dat o compunere lirică mai elaborată poate, dar nu lipsită de calităţi. În versuri melodioase şi calde, de un retorism filtrat, care-i deschid calea către cel mai larg public, poetul aduce un frumos elogiu tinereţii. Intenţia noastră a fost doar de a contura două modalităţi poetice, şi nu de a cere eliminarea uneia prin cealaltă. Am mai



Scanned with OKEN Scanner

socoti că în felul acesta pledoaria pentru varietatea de stiluri în poezia actuală capătă noi argumente.

Astfel de corespondențe dintre natură și o anumită stare sufletească sau idee se stabilesc și în versuri mai interiorizate, cum ar fi cele din *Lumină de primăvară*. Aerul „crud și pur", de primăvară bacoviană, pentru că există și o primăvară bacoviană, nu numai o toamnă, revarsă o neliniște organică și stîrnește fiorii dispariției. În *Cînd plouă*, legătura dintre generații se stabilește tot într-un cadru de natură, dar cu o mai mare putere de insinuare, pentru că subiectivitatea se scurge nestînjenită de construcția poeziei în elementele autobiografice asociate naturii. La fel este sugerată ideea de trecere, de transformare, în *Estompă*. Semnele maturității sînt culese din scene bucolice : „Argintie bruma, auriu strugurele ; / din cer, din pămînt. . . / Și pasul luminat ca o legendă / spune pe hartă de vînt ; / ești tînăr încă, nu-ți fie teamă de toamnă !" *(Epodă)* Fructele sînt cuvintele naturii : „fructele vin singure pe crengi / ca niște copii neștiutori / și strigă, cît le ține gura, cu fel de fel / de bucurii ale culorii : / — sîntem cuvintele, cuvintele pămîntului !" *(Cuvinte nespuse)*. Poetul regretă acest mod de comunicare simplu, direct, deschizînd larg calea sugestiei spre limitele limbajului uman : „Numai noi rămînem pururi / robii propriilor noastre cuvinte nespuse". Reținem și dilatarea egolatră, din care pot fi scoase efecte poetice remarcabile sau numai simple poze romantice, din distihurile unei poezii ca *Sorginte*, construită abil pe mici jocuri antitetice. Adolescența este regăsită tot în aceste contopiri naturiste, de mari nostalgii silvestre și freamăt dionisiac *(Adolescență I)*, sau într-o bucolică blajină, cu plante și animale casnice *(Adolescență* II și III), peste care coboară, adus de scurgerea timpului, un suspin discret, abia deslușit, înăbușit repede de decor. Iubirea se încadrează firesc, cu aceleași regrete bănuite în fuga timpului, circuitelor naturii ca în *Cîntec de nuntă în munți* : „E timpul să ne bem, să ne paștem, / din brazii și roua sărutului prim". Aceleași fluide ale vieții invadează ființele și plantele într-un senzualism inocent *(Invocație mută)*. Decorul blînd este potrivit dragostei maritale : „Vii mereu către mine cu brațe deschise, / cu păduri și holde în

pleoape, / cu păsări de doruri încă nescrise — / tot mai aproape şi mai aproape" *(Fata nunţii)*. Sentimentul erotic este învăluit într-o uşoară ceaţă, imaginea păstrată de amintire destrămîndu-se în legendă, ca în această *Baladă* cu vagi ecouri eminesciene :

*Mira, nume de legendă*
*şi grădini cu dulci balsamuri,*
*îngînînd prin castă iarbă*
*Fragede epitalamuri !*

. . . . . .

*Şi căzu în mare luna*
*ca un ochi adînc de mit.*
*Şi-am rămas să-ţi caut paşii*
*pribegind la infinit.*
*Brună Mira, brună Mira*
*pînă cînd să te mai strig ?*
*De pe mare numai umbre*
*glăsuiesc cu voci de frig...*

Meditaţia patriotică, una dintre preocupările constante ale poetului, se va desfăşura tot autobiografic, după modelul cunoscut din poezia lui Coşbuc şi Goga şi consacrat de tradiţionalişti, prin evocarea locurilor copilăriei, în acelaşi cadru larg naturist şi bucolic *(Un cîntec, În faţa pîinii, Lumină de toamnă)*. Alături vin să se aşeze versurile care închid mărturisirea de credinţă a poetului care are menirea să viseze despre oamenii şi locurile „inimii".

*Nu-mi izgoniţi stelele,*
*Aceste efigii ale nesfîrşitului,*
*Aceste mesaje pe care nopţile mele îşi scriu*
*cuvintele de dor şi iubire,*
*aceste pîini calde trimise inimilor*
*bolnave de spaţiu,*
*aceste vinuri moldave fumegînd blonde arome,*
*aceste frunze de stejar*
*cu ghindă străveche la subţioară*
*sunînd pe colinele sîngelui*
*codri de aur, ape de aur.*
*Nu ! Nu-mi izgoniţi stelele, stelele.*

(Din pleoape)

Mărturia aceasta este reluată mai subliniat, pînă la declarația directă, în versurile din *Pentru oameni, pentru ape și stele*: „Pururi beat de chemarea cuprinsului, roată, / pururi însetat și flămînd de cuvînt, / pentru oameni, pentru ape și stele / am învățat să plîng și să cînt". Meditația socială este trasă, cel mai adesea, într-o zonă a subiectivității alimentată de surse biografice și de viziuni mioritice. Această suprapunere ne apare prea nemijlocită în *Păstorească*. Mai rar se ajunge, deși aluzia la timp este frecventă, la accente depresive în poezia lui Haralambie Țugui, care rămîne, prin excelență, stenică. Excepțiile, cum ar fi poezia *Glas al meu*, sînt rare.

Sensibilitatea poetului reacționează, în general, mai mișcată la prezența acaparatoare și la prefacerile naturii. Simte, de aceea, mai puternic, miresmele vegetale, căldura grîului care se coace, zvonurile pădurii, foșnetul boabelor și al insectelor, neliniștea sevelor, și prins în aceste senzații telurice, nu mai urmărește poezia în zborul ei ideal prin lumea nevăzută, dincolo de contopirea cu elementele. Cîteva încercări, onorabile, de depășire a acestui hotar sînt amenințate de discursivitate și ne conving și mai mult că poetul este un bucolic sensibil, un liric discret al iubirilor și bucuriilor casnice și al pămîntului natal. În această zonă, care intră în concordanță deplină cu alcătuirea sa interioară, Haralambie Țugui a găsit izvoare de poezie netrucată, de largă comunicare.

7. Dominanta liricii lui Al. Andrițoiu este seninătatea. Volumul său *Euritmii* afirmă, mai mult decît cele anterioare, un poet de structură clasică, ce privește cu înțelepciune lumea și viața. Un epicurism sui generis, care se desprinde de aici, își recunoaște unele izvoare în poezia antichității, în spiritul rectiliniu și raționalist născut în spațiul mediteranean, dar și în versul popular care îl trage pe poet la nord, însă tot pe urmele venite din claritățile sudice și nu pe cele care au coborît din cețurile septentrionale. Imaginea dominantă, „cheie", este cercul („Culori și mirodenii cercuri fac în jurul meu"), adică tot ce poate sugera perfecțiunea (căutată atît de consecvent de poet și în rigoarea melodioasă a formei), armonia,



Scanned with OKEN Scanner

simetria, echilibrul. Aspirația sa este pacea, răgazul dintre îndeletnicirile diurne, acel rafinat *otium* latin profitabil pentru artă, pentru plăcerile subtile, pentru răsfoirea paginilor îngălbenite de timp, călătoria în amintire și dialogul cu muzele. În universul casnic, printre plante și blînde dobitoace, poetul caută, pe vechile urme clasice ale lui Vergilius, bucuriile pămîntului „într-o gospodărească poezie" *(Balada toamnei)*. Cu astfel de lecturi și mai ales cu îndemnuri din Horațiu, la care se adaugă Francis Jammes și Pillat, poetul își exersează urechea pentru a prinde, într-o revărsare de senzualism frust, „un cîntec despre cărnuri de fructe, despre vin" *(Armonii)*. Învăluit de „pofte, alinturi și ispite", poetul caută o acoperire livrescă pentru aceste mesaje de voluptate bucolică și de plăceri ale interiorului pe care le gustase altădată, la gura sobei Alecsandri și le redescoperise Pillat *(Ca pe-un edict...)*. În această petrecere rafinată va părăsi filele pătate de seul lumînărilor de pe vechile bucoavne și va schimba gîndul de la *Psaltirea* lui Dosoftei *(Cărți vechi)*, la iubirile celebre ale literaturii *(Livrescă)*, lăsîndu-se împresurat de umbrele cu nume sonore : Lucia, Francesca, Laura, Casandra, Beatrice, Ofelia, Carmen, Margareta, cu plăcerea cu care un Roger de Rabutin, conte de Bussy, va fi privit, în izolarea castelului său din Bourgogne, icoanele doamnelor celebre pe care și le atîrnase pe pereți după ce le încondeiase cu grație libertină, iubire și venin, în *Histoire amoureuse des Gaules*. Rezistența la gravitate, claritatea, ironia și autoironia sînt însușiri ale spiritului latin care se încrucișează și în versurile lui Al. Andrițoiu.

Omul își împarte rosturile sale gospodărești, în care, la nivelul unei poezii bucolice în fond, poetul întruchipează un ideal constructiv, cu voluptățile simple și sănătoase. „Ora liniștii", imaginată tot sub formă de cerc, spre care aspiră este, de fapt, ora poeziei, cînd se lasă pătruns de un fel de jubilație universală :

*Se-arată ora liniștii rotunde,*
*cînd umbrele un scutec palid țes —*
*cînd orice lucru, întrebat, răspunde*
*și prinde alt contur și-alt înțeles.*



Scanned with OKEN Scanner

*Acum e huma aptă pentru cupe*
*și pentru amfore. E pragul rar,*
*cînd steaua, renunțînd la cer, se rupe*
*și oceane nasc mărgăritar.*

*Acum, din limfe, se deșteaptă fluturi*
*cu mătăsoase, dulci, înfățișări,*
*acum, fecioarele, din așternuturi,*
*privesc, din somn, cu ochii-nchiși, spre zări.*

*Pămîntul, cu legende, ca la sud e*
*frumos și magic, trist și absolut.*
*Și numai timpul, respirînd, se aude*
*și numai spații jubilînd se-aud.*

(Ora liniștii)

Poetul, cum mărturisește în *Arta poetică*, va căuta poezia într-un spațiu concret pe care urmează să-l răsfrîngă în vers. Această concepție a artei ca imitație a realității trimite la *Poetica lui Aristotel*. Luna răsfrîntă în lac, luceafărul, în mare, pomii reținuți de amintire, contemplația statică a naturii sînt tot atîtea sugestii cu privire la poezia ca „mimesis". În cercurile acesteia, poetul, îmbrăcat în „cămașa cerului", simte „tresărirea argilei". Poezia este o integrare în armonia generală a universului și în *Două sonete de primăvară*, în care întîlnim, din nou, imaginea cercului : „Culoarea mea e pacea acestor ore pure / cînd se vestesc copacii cu muzici dulci de tot. / Și-aș vrea să fug din cercuri solare, dar nu pot, / din larii morți niciunul nu vine să se-ndure". Poetul are cultul luminii și nu suportă tenebrele sub cerul rotitor al țării, care este o prelungire a sudului obsedant : „Fii fericită, țară, spre care vine cerul / din sud, umplut de păsări, de raze și azur, / anume să dezică lingoarea și misterul". Vitalismul acestei poezii se afirmă în imaginile copleșitoare ale fertilității : „E ora-n care o țară naște grîne, / o țară naște fructe, o țară naște prunci". Destinul omului, în această lume armonioasă, este să prefacă și să se prefacă. Acest crez optimist este spus prea direct, într-o poezie ca cea intitulată *Corabia așteaptă*, cu un simbolism transparent și o morală



Scanned with OKEN Scanner

prea subliniată : „Dar omul, totdeauna în geneză, / mereu bătrîn și pururi renăscut, / ridică din lucida lui viteză / un steag încins, o sabie și-un scut". Odată țelul atins, oricît de înalt ar fi idealul propus, urmează întoarcerea, după pilda lui Cincinatus, fără drame, în anonimat *(Vioara de Cremona)*.

Dialogul cu veșnicia se face într-o solidaritate largă cu înaintașii *(Sol, Străbunul)*, cu treceri repezi de la accentele grave la anecdotă și madrigal *(Ctitorii, Se limpezește)*. Poetul nu are sentimentul dramatic al existenței, nici ca individ și nici istoric. El are, în schimb, conștiința îndatoririlor care decurg din solidaritatea istorică. O anumită umbră didactică, mai pronunțată sau mai ștearsă, care își are sursa aici, îl definește tot pe poetul clasic. Dincolo de un anume orientalism, susținut mai ales de strălucirea exotică a lexicului, și dincolo de tentația pitorescului, învățămintele istoriei își fac repede loc către suprafață : „Vreți chihlimbar ? Ce scump e, cum scump îmi este banu'" / Vreți perla ca de sînge ! Sau de venin,verzui ? / Dar lacrima aceasta e a lui Brîncoveanu — / Și e a mea, prin stirpe. Și n-o vînd nimănui ! / / Ea nu-i o picătură de lacrimă. Un stil e, / etnografie scumpă, istorie cu miez. / Tot urc cu ea în mînă prin secole și zile, / trecînd bătrînul Istru, în sus, către Horez" *(Sens)*. Din nou i s-ar putea reproșa poetului un anume prozaism adus de sublinierea insistentă a intenției de a pune în relief „miezul istoriei", adică de a subordona prea direct poezia moralei. Aceeași evoluție de la pitorescul de epocă spre sensul grav se observă și în *București — fîntînă turcească* sau în *Sens* (II), în care vagi aluzii ajung pînă în timpul nostru.

Aceste *Euritmii* ale lui Al. Andrițoiu afirmă ca supremă înțelepciune împăcarea cu timpul necruțător. O dragoste veche *(Largo)* și tristețea provincială din *Burg duminical* înfruntă săgețile lucidității și ironiei. Elegia se transformă cîteodată chiar în cîntec goliardic : „Și nimeni nu plînge și n-are căințe de pierderea veselă a timpului. Fie !" *(Fie !)*. Poetul meditează la trecerea timpului după ce a asimilat lecția filozofică a lui Horațiu :

*Citește-mi din Horațiu iar și iarăși*
*poemul despre Taliarh, cu sobe*
*în care plîng păduri — cu vinuri vechi*
*Ajunse ca oleiul, în Cecuburi.*
*Și-am să te-ascult încet, nespus de-ncet*
*cînd timpul vine calm și trece peste".*
(Citește-mi din Horațiu. . .)

Un anume scepticism, rezultat din conștiința inevitabilității sfîrșitului, despoaie de iluzii (*Dura lex*) și recomandă ca soluție compensatorie bucuria apropiată, accesibilă (*De senectute*). Poetul se opune dispariției lăsîndu-se îmbătat de ceea ce poate oferi clipa în aspectele exterioare ale realității : „Prin clara clipelor euritmie / e ca un dans și-un murmur al colorii. // Pămîntul cald respiră prin toți porii / Suflat în liniști și-n aurărie" (*Euforie*). Dispariția se transformă în cîntec suav, purificator (*Suavitate, Purificare*) : „Argila mea agilă cîntă de se aude prin durate, / și stau în arșița iubirii ca-n miazăzi un chiparos" (*Purificare*). În lirica actuală, Al. Andrițoiu caută o străveche sursă de claritate și lumină latină, într-un spirit deloc înrobitor, care ar putea constitui, după ce s-ar lua toate precauțiunile pentru blocarea facilității și exteriorizării excesive, un punct de plecare în vindecarea poeziei moderne de prejudecata obscurității.

Scanned with OKEN Scanner

# CRITICA ȘI POEZIA

Scanned with OKEN Scanner

# CRITICA SIMPATETICĂ

1. Critica lui Victor Felea este aceea a unui poet sau a unui îndrăgostit de poezie, ceea ce, pînă la un punct, e cam același lucru. Consecințele acestui fapt devin îndată evidente nu numai în fixarea obiectivelor, dar și în elaborarea discursului critic. Poetul se consacră poeziei și criticii, în cartea cu același titlu: *Poezie și critică*, dar nu în egală măsură, pentru că se văd prea lesne criterii restrictive de selecție, care fac să treacă în față poeții, criticii, criticii creatori în general și criticii care s-au ocupat în mod special de poezie, cu cîteva excepții doar. În cele mai multe cazuri atenția lui Victor Felea este reținută, în lucrările critice comentate, indiferent de autor, mai ales de analiza poeziei. În măsura în care propria sa părere despre poezie se întîlnește cu aceea a criticilor asupra cărora se oprește, cărțile lor sînt acceptate cu elogii de acest cronicar generos, comparabil, din acest punct de vedere, cu Perpessicius. Rar se produce un dezacord și atunci protestul autorului nu întîrzie.

Oricît ar părea de curios, singura „victimă" pe care o face Victor Felea printre critici este Călinescu. Cronica la *Compendiul* de istorie literară al lui Călinescu debutează, de altfel, într-un ton fără echivoc elogios, ca și aceea la *Ulysse*, cu care este atașată; „Azi, la a treia ediție, el are încă farmecul oricărui text al lui Călinescu; întîlnești prin urmare *nenumărate formulări încîntătoare*

(subl. n.) prin plasticitatea şi ineditul lor, caracterizări pregnante, asociaţii subtile şi neprevăzute. Simţi că *în multe cazuri* (subl. n.) fraza loveşte direct, decisiv, la ţintă, că privirea expertă descoperă dintr-o ochire elementul rezistent al operei sau nestematelor pierdute într-un morman de zădărnicii verbale" (p. 190). Am putea continua citatul pentru că el ni-l prezintă pe Victor Felea complet subjugat de *Compendiul* călinescian în care descoperă „percepţia fundamentală" a criticului, o „uimitoare lărgime, cuprinzînd simultan toate laturile fenomenalităţii artistice". După acest elogiu global, cum să ne explicăm turnanta surprinzătoare din alineatul următor, în care aceeaşi carte devine ţinta unei negări tot atît de categorice : „Dar dacă unele *impresii de amănunt* (subl. n.) pe care ţi le dă *Compendiul* sînt excelente şi provoacă acelaşi stimulator dialog de totdeauna cu marele critic, există destule motive şi pentru nemulţumiri parţiale, şi pentru o *insatisfacţie mai generală*" (subl. n.) Deci „nenumăratele formulări încîntătoare" devin acum „unele impresii de amănunt", iar satisfacţia generală, care se degaja din fiecare calificativ anterior, se transformă într-o tot atît de generală „insatisfacţie". Observaţiile negative („minimalizările nedorite", lipsa unor „capitole organice" din scriitorii de seamă, „fragmentarismul" etc.) încep să se concentreze într-un singur punct, care să poată justifica concluzia că de fapt această carte apare mai mult ca „o antologie comentată" sau, ca să citäm şi această metaforă nefericită a unui critic care are atîtea altele fericite, se transformă într-un „răboj" ! Fragmentarismul acuzat ar conduce la uniformizare şi cu aceasta am ajuns, în sfîrşit, în punctul dureros, pus în evidenţă de singurul loc unde nemulţumirea autorului devine concretă : „în felul acesta Demostene Botez sau Otilia Cazimir par a se situa pe aceeaşi treaptă cu Lucian Blaga, Ion Vinea sau Adrian Maniu" (p. 191). Această nedorită uniformizare nu-şi are, însă, izvoarele în optica autorului, ci a comentatorului. Numai dacă îi scoatem pe poeţii citaţi din capitolele, foarte deosebite, în care i-a situat, pe fiecare în parte, autorul, şi-i apropiem la întîmplare, şi numai dacă ignorăm tîlcul tăinuit, dar nu pentru sagacitatea unui critic ca Victor Felea, al „constatărilor de o ingenuă ambigui-

tate“ (simplu procedeu stilistic atît de călinescian, care poate îmbrăca foarte bine o judecată de valoare!), am putea vorbi de vreo egalizare în cazurile citate, ceea ce n-a fost deloc în intenţiile lui G. Călinescu. Dar cum putea să cadă într-o astfel de culpă un critic prezentat chiar în cronica la *Compendiu* ca „un virtuoz al detectărilor fericite“? Iar flerul critic, orice s-ar spune, nu funcţionează diferit pentru epoci diferite, într-un fel pentru scriitorii din secolul al XIX-lea şi în altul pentru contemporani.

Dar iată că o altă îndoială vine să ne tulbure. Oare este vorba, în aceste reproşuri ale lui Victor Felea, de un răspuns la o pretinsă injustiţie care i s-a făcut lui Blaga sau, poate, mai curînd lui Ion Vinea şi Adrian Maniu, pe frunţile cărora Călinescu nu aşează lauri prea strălucitori nici în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*? De altfel Victor Felea îl apărase pe Adrian Maniu de „grava injustiţie care i se făcea“ de către critic şi în comentariile la cronicile cuprinse în volumul *Ulysse*. Ar putea însă să-şi imagineze cineva că discreditarea *Compendiului* lui G. Călinescu, în baza unor astfel de argumente, grăbeşte cumva tipărirea unei noi istorii a literaturii române, cu o concepţie mai modernă şi cu o mai justă scară a valorilor? Cu toţii aşteptăm, şi cam de mult timp, o astfel de lucrare de istorie literară, pe care o dorim nu ca o „variantă“ a celei călinesciene, ci mai degrabă ca o replică a ei, dar această dorinţă nu ne poate face nedrepţi cu solidele construcţii de istorie literară pe care ni le-a lăsat marele critic.

Am insista asupra acestui dezacord, căruia i-am spune sentimental, între Victor Felea şi critica poeziei în *Compendiul* lui G. Călinescu, pentru că ni se pare că el dezvăluie, mai mult decît orice alt exerciţiu critic, o latură a personalităţii acestui pasionat comentator de poezie, pe care îl recunoaştem atît de bine în calificativul „poet al criticii“, acordat de autor lui Perpessicius, dar prin care, în acelaşi timp, se autocaracterizează. Victor Felea respinge ceea ce i se pare rodul subiectivităţii la G. Călinescu, opunîndu-i propriul său subiectivism. În ultimă analiză este vizată scara valorilor propusă de



Scanned with OKEN Scanner

critic, cu care autorul nu mai este de acord pentru că ea vine în contradicție cu propria sa ierarhie. Subiectivismul de care vorbeam, prin care înțelegem mai mult o participare sufletească în actul critic, face din Victor Felea în schimb, după părerea noastră, un bun critic de poezie și ne gîndim, cum vom vedea, mai ales la un anumit gen de critică.

Comentatorul se situează familiar, amical și protector, alături de poet, cu care angajează un dialog strălucitor de metafore în care răspunde versurilor cu fraze comprehensive, la fel de muiate în emoție. Victor Felea se confundă cu poezia pe care o analizează lăsînd impresia că-i aparține. El se plasează, în același timp, în judecata critică, în unghiul care stă sub bolta sensibilității contemporane. Scrie cronici, se ocupă de un volum sau de altul, dar gîndește și simte poezia la răscrucile ei actuale, meditează la destinul ei în viața omului modern. Ajutat de lecturi întinse de poezie și despre poezie, face asociații dezinvolte și descoperă repede, și de cele mai multe ori cu exactitate, înrudirile literare. Mai presus de orice, se caută însă pe sine în operele comentate și se regăsește, cu cîte ceva măcar, în cele mai diverse zone lirice. Victor Felea nu scrie despre poezie, el o „joacă", i se substituie, o trăiește cum își trăiește actorul textul. Dacă nu ne-ar fi frică de acest termen de farmacie, am spune că *rețeta* lui critică este simpatia.

Însoțindu-i pe poeți în universul lor liric, Victor Felea reușește să desprindă cîteva linii esențiale pentru un viitor portret al lor. Comentatorul se vrea un Virgiliu alături de Dante cînd pășește în universul liric al lui Baconsky. Descrie cu talent „ținutul de margini" din *Echinoxul nebunilor* și din *Cadavre în vid*. Cuvîntul sugestiv vine cu ușurință în fraze impregnate de poezie, care se rotunjesc frumos. Discursul critic se liricizează, fără însă ca prin aceasta să trădeze opera comentată : „Încă din volumele anterioare, Baconsky s-a impus ca un cîntăreț al unui sfîrșit de eră, ca un trubadur al amurgului cînd zeii trecutului mor și cînd razele oblice vestitoare ale aurorei i se par doar o imensă catastrofă, un alt crepuscul în umbra căruia se petrec fenomene ciudate. Dacă atunci privirile sale căutau o scăpare într-un orizont



Scanned with OKEN Scanner

deschis reveriei și peregrinărilor romantice, extazului melancolic și sacru, acum ele s-au îndreptat în jos, lucide și triste, să descifreze acele nefirești fenomene care îi bîntuie imaginația și-l hotărnicesc între dezgust și zădărnicie" (p. 22). Victor Felea reușește să extragă, procedînd astfel, un portret foarte interiorizat al lui Baconsky, în gînd cu imaginea lui Dante ars de flăcările infernului. În singularul poet, criticul descoperă „cea mai tragică conștiință a poeziei noastre contemporane" și reușește să-și susțină afirmația cu armătura solidă a argumentelor scoase din operă, pe care le învăluie într-o plasă de incontestabilă poezie.

Ion Caraion îi apare lui Victor Felea ca un produs al unei epoci favorabile cataclismelor, marcat pentru toată existența de seismele celui de al doilea război mondial. Lasă tot imaginii rolul de a caracteriza: „Am putea spune că s-a născut din spuma neagră a acestui timp, ca un pescăruș întunecat, menit să cînte vaierul unei lumi dezolate" (p. 43). Omul se confundă cu timpul pe care îl străbate. Pentru a face portretul lui Baconsky a pornit din interior, pentru că acolo găsea infernul; în portretul lui Caraion, face drumul invers, preocupat să-l surprindă pe poet la „incidența sumbră cu maladia timpului său". Explicarea acestui „rău de existență" pare numai la prima vedere exterioară obiectului analizei, pentru că în realitate ea se întemeiază și este motivată numai de text, din care criticul citează cu generozitate. Imaginea care l-a urmărit, cînd a scris despre Caraion, este aceea a poetului damnat, sugerată de textul poetic și în concordanță deplină cu „demonul rău al veacului", cuibărit în sufletul său timid care își caută izbăvirea în vers.

Victor Felea este mereu în căutarea unei imagini critice care să cuprindă un întreg univers poetic, iar în acesta chipul poetului. Universul liric al lui Adrian Păunescu este caracterizat prin dimensiunea gigantică: „Poezia lui Adrian Păunescu a pornit ca un torent impetuos și continuă să se desfășoare ca unul dintre acele fluvii tropicale, abundente, mistuitoare, pline de primejdii și neprevăzut, fluviu ce poartă cu sine nu numai ceea ce e viu, o întreagă faună acvatică, dar rostogolește



Scanned with OKEN Scanner

tot soiul de lucruri moarte, ciudate și diforme, smulse din jungla prin care a trecut" (p. 89). Stăpîn pe acest univers de metafore proliferante nu poate fi decît un „Guliver al poeziei care te copleșește pînă la ameteală cu avalanșele sale verbale" din care nu lipsește însă un fior grav. Odată găsită, întreaga analiză se va sprijini pe această imagine-cheie, căreia i se alătură altele convergente. Poezia lui Ștefan Aug. Doinaș oglindește chipul unui poet îndrăgostit de idee. Universul lui poetic pune în relief portretul spiritual al unui „fervent a ceea ce numim *idei poetice*, un îndrăgostit de aceste fantasme ale minții dar și ale unei experiențe vitale mai adînci" (p. 62). Schimbînd poeții, trecînd la alte temperamente lirice și viziuni poetice, criticul nu pare deloc stingherit. Iată această siluetă a lui Marin Sorescu în mijlocul ciudatului său laborator metaforic, dozînd cuvintele cu grijă de farmacist : „Marin Sorescu este unul dintre poeții noștri cei mai sensibili la problemele omului contemporan, probleme pe care le distilează în felul său special, cu acuratețea unui farmacist, prin retorte metaforice neobișnuite, mai mult ciudate decît complicate, unde parcă poți urmări circulația fluidului poetic" (p. 118). In astfel de imagini critice, rezultate ale simpatiei, în care strecoară cîteodată și o ușoară maliție, stă secretul și farmecul acestui critic.

Victor Felea este, fără îndoială, unul dintre cei mai avizați critici de poezie pe care îi avem în momentul de față. Cartea sa *Poezie și critică* lovește puternic în prejudecata efemerității cronicii literare, care n-ar putea supraviețui, după o opinie emisă chiar de unii cronicari, momentului editorial de care se leagă, așa cum cronica unui spectacol nu poate supraviețui spectacolului. Un astfel de raționament ni se pare cel puțin curios. Cînd cronica literară, necomparabilă cu aceea a unui spectacol, nu poate trece de prezentarea ocazională, adeseori publicitară, a unei cărți, cînd ea nu reprezintă altceva decît o simplă recomandare făcută cititorului, nu are ce căuta, evident, într-un volum. Cînd însă, ca în cazul de față, cronica este un sondaj în poezie în general, ea își găsește în volum aceeași justificare ca și eseul. Partea consacrată poeziei de Victor Felea în acest volum



Scanned with OKEN Scanner

este, de altfel, prin circulația vie de idei care leagă aceste cronici, printr-o viziune unitară și un sentiment adînc al poeziei, un eseu, recompus din fragmente, scris cu un talent literar evident.

2. Oricît ar părea de paradoxală, sau chiar de inacceptabilă, o astfel de apropiere, Ștefan Aug. Doinaș ne apare în eseurile *Poezie și modă poetică,* măcar pînă la un punct, ca un maiorescian disimulat. Fiind vorba de critica unui poet, deci opera unui artist involuntar „părtinitor", prin natura sa, după concepția lui Maiorescu, care acaparează numai pentru critic spiritul „nepărtinitor", s-ar părea că încadrarea pe care o propunem caută un drum dificil, împotriva maiorescianismului însuși. Dogma „incompatibilității radicale între natura poetului și natura criticului" fiind denunțată de multă vreme de G. Călinescu, cu argumente de neînlocuit, nu ne rămîne decît să arătăm pe ce se bazează această impresie finală pe care ne-a lăsat-o cartea lui Ștefan Aug. Doinaș.

Partea centrală, de altfel și cea mai semnificativă din punctul de vedere din care ne-am situat, o formează eseurile grupate sub titlul *Despre moda poetică.* Evidența ne obligă, însă, să notăm că o concepție foarte unitară despre poezie prezidează întregul volum. Metoda, atitudinea autorului și scopul acestei suite de articole, cele mai multe publicate, în 1968, în „România literară", sînt maioresciene și se încadrează tonului apoftegmatic al criticii de direcție în general. Poezia modernă, căci acesta este obiectul aplicării lui Ștefan Aug. Doinaș în toate cele trei compartimente ale cărții, în *Repere poetice* ca și în *Despre moda poetică,* sau în *Dialogul culturii,* este redusă la o chestiune de limbaj.

În alți termeni și cu alte justificări estetice, Maiorescu privea poezia printr-o lupă pe care o numea „măiestrie lingvistică" sau „sfințenia formei", ceea ce-l va determina pe G. Călinescu să observe, în *Istoria literaturii Române de la origini pînă în prezent,* că studiile criticului se întemeiază, de fapt, pe o concepție, mai mult subînțeleasă, a „inefabilității limbii". Aici se situa pentru a respinge ceea ce i se părea necorespunzător în producțiile poetice ale epocii și tot de aici își îndrepta pri-



Scanned with OKEN Scanner

virile către „direcția nouă". Înarmat cu o bună cunoaștere a poeziei și criticii de poezie modernă, explorînd cu predilecție opiniile creatorilor, Ștefan Aug. Doinaș va formula astfel, în eseul *Falsa profunzime*, una din ideile fundamentale care străbat întregul volum : „poezia — sau, în orice caz, poezia modernă — este exclusiv un fapt de limbaj, existența ei e pur verbală. Astfel, instalată și — mai ales — fundamentată în zona precară a unui sistem de semne destinat, în primul rînd, comunicării sociale, poezia constituie un mod aparte de a fi al acestuia, ea se realizează în clipa cînd acest instrument de comunicare este deturnat de la rolul său firesc ; cu alte cuvinte, lirismul se dovedește a fi o modalitate *sui generis* a limbajului, care constă în faptul de a se propune pe sine însuși ca materie și scop ale propriei sale activități" (p. 184). Iată reformularea acestei idei și în *Dialectica liricii moderne* : „Abia în felul acesta, adică hrănindu-se din propria sa substanță verbală — nu din datele concrete ale unui Eu și ale unui Univers pulverizat — devine poezia de astăzi o aventură a limbajului suficient sieși" (p. 233). Firește, nu înțelegem să punem semnele egalității între cele două concepții despre poezie, una tributară, pînă la dogmatizare, ideilor estetice ale lui Hegel și Schopenhauer și alta deschisă, separate printr-un secol de evoluție a literaturii, ci doar să le semnalăm atingerile. Acestea ni se par mai evidente, de altfel, într-un fel de pedagogie literară, făcută de la mare înălțime, care se instituie în baza lor. Din volumul lui Ștefan Aug. Doinaș cele mai bogate argumente în acest sens pot fi extrase din eseurile în care este discutată și condamnată „moda poetică".

Metoda folosită de Ștefan Aug. Doinaș trimite cel mai direct la Maiorescu. Seria va debuta, așadar, cu precizarea conceptului de „modă poetică". Această „elementară exigență metodologică", cum ține să precizeze chiar autorul, manifestată altădată, cu aceeași intenție, neevitînd să fie chiar didactic, și de Maiorescu, prilejuiește dezvăluirea unor adevăruri elementare, care au întotdeauna darul de a asigura superioritatea netă a celui ce le deține față de cel ce le ignoră. După ce lămurește, cu concursul lui Gabriel Tarde și André Laland, noțiunea



Scanned with OKEN Scanner

de modă în general și face un prim pas spre cercetarea modului cum se reflectă aceasta în opera literară, opunînd, după *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel, maniera originalității, Ștefan Aug. Doinaș transcrie, într-o sinteză proprie, această definiție plină de încărcătură polemică și puțin pedantă în încercarea de epuizare a tutumeror notelor, cu care va trece apoi la cercetarea fenomenului : „*Moda poetică este un fenomen parazitar de mimetism artistic, cantonat în strictă actualitate și, deci, trecător, care — refuzînd modelele înaintașilor și vînînd cu ostentație noul — propune mereu alte fetișuri, urmărește succesul în locul valorii, confundă originalitatea cu noutatea, cultivă maniera și clișeul în dauna conținutului de substanță, constituind astfel o școală a facilității și a impostură*“ (p. 156). Astfel așezat, după ce și-a asigurat o înălțime care va spori puterea loviturii, autorul rostogolește către poeții păcătoși formule anatemizatoare, de mare efect polemic : „cuvîntul-capcană“, prin care înțelege existența autonomă a unor termeni eliberați de orice legătură semantică, libertate care se va întoarce ucigătoare asupra poetului înrobit, „delirul verbal“ sau „nevoia de a bolborosi fără sens“, pe care se întemeiază „beția de imagini“, „disprețul pentru formă“, echivalat cu „lenea spirituală“, „falsa profunzime“ și teribilismul. O condescendență prin care circulă multă ironie asigură efectul polemic al acestor eseuri, care opun luciditatea critică ametelii persiflate cu tăioasă superioritate maioresciană, într-un stil cu evidente virtuți imagistice : „Odată declanșat, mecanismul delirului verbal nu se mai oprește. Totul este ca, punîndu-ți în paranteză luciditatea și conștiința estetică, să stai la pîndă servilă cu cretionul și să știi unde să tai panglica cu foarfecele“. Pentru demontarea acestui mecanism nu-i nevoie de spada care taie nodul gordian, ci de foarfecele croitorului.

Cine sînt poeții cuprinși în raza ucigătoare a acestor ironii care îmbină bonomia cu o cultură rafinată, sprijinită pe lecturi întinse, care-l afirmă pe autor ca un familiar al marilor spirite ale epocii ? Surpriza o oferă creatorii de modă în poezia românească de astăzi, locul întîi fiindu-i oferit lui Nichita Stănescu. Elogiul aparent — pentru că cel care creează moda, de obicei o persona-



Scanned with OKEN Scanner

litate puternică, nu-i vinovat de eşecurile imitatorilor, Nichita Stănescu de eşecurile lui Mihai Bărbulescu sau Virgil Mazilescu — bănuim că ascunde, totuşi, disimulată într-un ceremonial critic care face loc larg analizei pe text, o înţelegere maliţioasă. Tonul doctoral devine armă polemică. Iată cîteva fraze edificatoare din încheierea comentariului la *Elegia întîi*: „În ultimă analiză, poezia nu spune nimic. Dar — şi aici intervine lucrul care ne interesează — ea dă tot timpul impresia că vehiculează nişte idei deosebit de preţioase, că ne pune în faţa unei guri oraculare; limbajul acesta care nu spune nimic se comportă *ca şi cum* (s.a.) ar spune ceva; cu alte cuvinte, se structurează după legile exprimării logice şi coerente" (p. 165). Părerea că numai poeţii unor succese rapide pot impune o anumită modă arată, de altfel, cît se poate de clar, că simpatia autorului nu merge în această direcţie. Moda este declanşată de momentele de criză ale creatorului: „cînd formula sa poetică poate fi rapid transformată (sau se transformă de la sine) în *manieră* şi, apoi, în simplu clişeu literar" *(Maeştrii la modă, moda la maeştri)*. Trebuie să existe mai întîi o manieră de a scrie, ca să existe, după aceea, posibilitatea de a o transmite pe calea modei. „Denunţînd" fenomenul, Ştefan Aug. Doinaş nu-l desolidarizează de izvoare şi dojana sa se va îndrepta mai ales către doi „maeştri mai tineri", Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, de la care porneşte moda poetică din ultimii ani, puşi sub acuza autopastişării: „Nichita Stănescu îl imită, plin de sîrg pe... Nichita Stănescu; un sîrg pe care — să recunoaştem — nu l-a egalat niciodată nici unul dintre epigonii săi", iar Marin Sorescu „a ajuns exploatator fără milă al propriei sale maniere, pînă la dispariţia grăunţelor aurifere care străluceau cîndva în materia heterogenă a zăcămintelor pe care le scotea la lumină" (pp. 203—204). Într-o scară a degradării unor astfel de maniere, sînt rostite multe nume de poeţi tineri, pe care nu are rost să le reluăm, discuţia asupra izvoarelor modei poetice părîndu-ni-se mai interesantă decît spulberarea iluziilor de originalitate ale imitatorilor.

La sfîrşit am nota şi o îndoială cu privire la eficacitatea practică a acestor eseuri care, altfel, oferă o lec-



Scanned with OKEN Scanner

tură dintre cele mai agreabile și mai stimulatoare. Sensul lor general, vizibil chiar și în *Însemnările unui traducător*, este dat de elogiul verbului, transcris nu o dată cu majuscule, în care Ștefan Aug. Doinaș se regăsește numai ca poet modern și, nu de puține ori, în tabăra combătută și mai puțin în cealaltă calitate, de comentator de poezie reținut și detașat. Autorul crede, mai mult decît ne lasă uneori să înțelegem, în fraza lui Mallarmé, după care liricul trebuie „să cedeze inițiativa cuvintelor". Poezia ca aventură a limbajului reprezintă un ideal la care privește și Ștefan Aug. Doinaș, mai ales cînd vorbește, urmărit și de unele idei ale lui Blaga, de funcția ei de a crea o mitologie, definită așa fel încît cei combătuți s-ar putea crede frustrați : „Dar ce este mitologia, dacă nu această nelume, acest antiunivers verbal, în care mișună ființe cu structuri antinomice, mai reale — într-un anumit sens — decît realul însuși" (p. 233). Autorul va vorbi, chiar cu oarecare exaltare, de „imperialismul substanțial al Verbului" pe care și cei lăudați și cei criticați vor să-l instaureze. Nu combate, așadar, moda, ci nereușitele ei, cu aceeași plăcere a lecturii și analizei textelor pe care o manifestase și în eseurile din prima parte, *Repere poetice*. În acest punct Ștefan Aug. Doinaș se desparte de Maiorescu, care nu avea, ne spune G. Călinescu, „plăcerea analizei cărților". Maiorescianismul acestor eseuri se reduce, în ultimă analiză, numai la metoda discreditării, din necesități polemice, prin superioritate culturală subliniată, din care rezultă o propensie comună spre pedagogia literară.

Scanned with OKEN Scanner

# ARTA RECITIRII

Nichita Stănescu scrie, în *Cartea de recitire*, o istorie a literaturii române sui generis. Firește, cînd rostim aceste cuvinte grele, istorie literară, pe care apasă uneori atîta arhivă, cercetată cu hărnicie și metodă, de oameni care-și controlează riguros, sau chiar cu jenă, imaginația, încadrarea propusă, cu toate rezervele aduse de determinarea de care ne folosim, poate să pară fortată. Nichita Stănescu recitește pentru plăcerea sa și a noastră pagini memorabile de literatură, înfățișîndu-ne, oarecum cronologic, cîteva din momentele de seamă din care se compune ceea ce obișnuim să numim, adînc plecați de respect, literatura română. Comprehensiunea ține loc de metodă în această carte originală despre literatura română. Subiectivismul ei, declarat de autor cu orgoliu, este copleșitor, dar tocmai de aici rezultă valoroase pagini de poezie. Literatura română devine pentru Nichita Stănescu o temă lirică. Elogiul pe care i-l aduce poetul reușește, credem noi, să-i precizeze mai bine însă, sub unele aspecte, valorile eterne. Nu vom afla nimic nou în această carte, sub raport strict istoric, faptic, despre Cantemir, Neculce sau Heliade Rădulescu. Nouă este doar sensibilitatea autorului, răscolită de operele lor sau ale altor scriitori români din trecut, dar în fiecare rînd pe care li-l consacră îl descoperim, pînă la urmă, tot pe Nichita Stănescu, un poet la fel de



Scanned with OKEN Scanner

fraged în proză ca și în vers. Dar nu cumva ceea ce știam despre acești ctitori de spiritualitate românească capătă altă adîncime și alt relief cînd privirea noastră către operele lor trece prin sensibilitatea mișcată a autorului? Tocmai aici stă marea putere de atracție a acestei cărți, chiar dacă nu vom accepta întotdeauna judecățile și entuziasmul poetului.

Care sînt preferințele poetului român de azi în față cu trecutul literar pe care-l continuă? Răspunsul pe care ni-l oferă Nichita Stănescu devine și mai interesant dacă ne gîndim că aparține unui creator de „modă" în lirica actuală, cum l-a numit, cu dreptate, Ștefan Aug. Doinaș în volumul *Poezie și modă poetică*. Moda poetică nu se poate ivi însă și nu poate avea altă îndreptățire de existență decît ca împotrivire la modelele înaintașilor. *Cartea de recitire* a lui Nichita Stănescu ne oferă paradoxul mărturisirii unei admirații nețărmurite pentru poezia predecesorilor. Nichita Stănescu vorbește cu exaltare pînă și despre înaintașii ignorați, citați cu îngăduință superioară sau luați, pînă nu demult, numai ca etalon pentru poezia ratată ca fapt estetic. Pînă nu demult, citarea lui Ienăchiță Văcărescu în preajma numelui unui poet contemporan echivala cu o injurie groasă la adresa celui din urmă. Era perioada versificărilor inabile, cînd, în loc să continuăm o experiență mai veche de un secol în poezie, luam experiența poetică de la început. Comparația cu acești înaintași mai îndepărtați nu putea fi atunci decît polemică, pentru că nu-i continuam, de fapt, pe Văcărești, ci scriam ca Văcăreștii. Nu respectam legatul sfînt al lui Ienăchiță, ci-l călcam brutal în picioare. Astăzi, cînd lirica și-a descoperit un teritoriu al ei în sensibilitatea modernă, ochiul cu care privim trecutul vede altceva în opera înaintașilor: s-a restabilit curgerea normală a sevelor din rădăcinile îndepărtate către roadele ultime. Legătura atît de intimă între rădăcină și fructele noi nu mai poate genera confuzia care pretindea ca floarea, înnobilată de repetate altoiuri, s-o copie pe cea dinaintea ei sau să semene cu rădăcina care o hrănește. Pentru a vedea clar aceste mutații a trebuit ca timpul să mărească distanțele. Abia astăzi o anumită naivitate și prospețime din



Scanned with OKEN Scanner

poezia netrucată a începuturilor se dezvăluie și Nichita Stănescu are dreptate cînd notează : „Cîndva, cei desueți și mult învățați cu noblețea sonetului, ar fi găsit în aceste versuri numai și numai desuetudini“ (p. 39). Este vorba de versurile din *Într-un copaciu zarifior*, pentru care modernul autor al *Cărții de recitire* are altă capacitate de înțelegere : „E destinul precursorului de a părea desuet pentru viitorul întîi. Pentru viitorul doi însă, niciodată un precursor nu va părea desuet“ (pp. 39—40). Acest viitor doi a devenit, sub ochii noștri apărați de prejudecățile istoriei literare, un prezent fertil, creator în linia unor experiențe poetice îndepărtate, reactualizate, cu care „înnoadă“ astăzi fericit poezia lui Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Gheorghe Tomozei și a altora. Ienăchiță Văcărescu, Anton Pann, Heliade Rădulescu și chiar Bolintineanu oferă, cum observă Nichita Stănescu, referindu-se numai la cel din urmă, „una dintre cele mai curioase experiențe de lectură pentru insul cu sensibilitate modernă“, care va încerca „un dublu sentiment de tandră compătimire intelectuală — notează comentatorul — față de naivitatea unor texte lirice, aproape ridicole — și de neașteptată revelație a unor frumuseți, mai ales stilistice, încadrate în masa amorfă a acelorași producțiuni“ (p. 89). Dincolo de această „masă amorfă“ pe care Nichita Stănescu o vede dar o ignorează, poeții începutului liricii noastre moderne trăiesc astăzi un destin pe cale să le asigure adevărata glorie, pe care secolul trecut nu le-a putut-o da, sacrificîndu-i judecății severe și neînțelegătoare a unor profesori de mai tîrziu, care s-au înverșunat, ca P. V. Haneș, de exemplu, să descopere în operele lor numai insuficiențele limbii literare. Pe Nichita Stănescu tocmai seva lingvistică a acestor scrieri de început pare să-l intereseze în primul rînd. Cerul înalt al poeziei se oglindea mai bine în această limbă neajutorată decît în geometria celui mai bun sonet, care s-ar servi numai de o limbă gata șlefuită. Poetul modern privește cu atîtare efortul colosal al înaintașilor care iscau limbajul poetic, altceva decît limba literară. Și ei, care făceau în chinuri divine poezia, au fost judecați numai pentru imperfecțiuni care țineau de



Scanned with OKEN Scanner

limba literară în general. Poezia nu are nevoie de o limbă literară perfectă, adaptată logicii comune, pentru că ea se întoarce mereu la începuturile limbajului, şi a existat, în producţiile folclorice, înaintea oricărei limbi literare.

Atracţia lui Nichita Stănescu către limbajul poetic porneşte dintr-o dorinţă firească de explicare a poeziei. Iată o afirmaţie semnificativă : „Dacă nu ar părea o aserţiune prea riscantă, aproape că mi-ar veni să cred în existenţa poeziei ca un fenomen de materialitate lingvistică tipic pentru existenţa în lume a unui număr extrem de mare de limbi diferite“ (p. 137). Fiecare poet îşi are, în definitiv, limba sa. Îndreptîndu-se către cei vechi, Nichita Stănescu vrea să se apropie tocmai de acest mister : naşterea limbajului poetic, care înseamnă naşterea poeziei. În felul acesta, „primul şi cel mai mare poet român este Dimitrie Cantemir“ (p. 11), iar Ion Neculce „este primul întemeietor al literaturii române în sensul major al folosirii neinventate a limbii“ (p. 25). În acelaşi spirit se face glorificarea lui Ienăchiţă Văcărescu pentru faimosul lui testament : „Urmaşilor mei Văcăreşti / Las vouă moştenire / Creşterea limbii româneşti / Şi a patriei cinstire“. Vechiul Ienăchiţă devine, atras de Nichita Stănescu către o literatură care aparţine numai aparent absurdului, noul Ienăchiţă, către care sufletul poetului modern are acces viu, nu se plimbă printre litere moarte : „Orice lovire de cuvinte nepotrivite vechilor feluri de loviri de cuvinte este absurdă. La rîndul lor, vechile împreunări de cuvinte faţă de mai vechile împreunări erau absurde. La rîndul lor mai vechile loviri de cuvinte erau absurde“. (p. 35). Acest raţionament nu-i deloc sofistic şi ţine, mai curînd, de bunul simţ : „Absurd înseamnă a nu fi cum a fost. Înseamnă, din punctul de vedere al poeziei, a fi firesc pentru absurdul care va fi“. Această dialectică dintre nou şi vechi în poezie îl situează pe Ienăchiţă Văcărescu într-o poziţie deosebită şi faţă de *Miorița* şi faţă de *Toma Alimoş* : „Din acest punct de vedere, primul care a avut curajul să fie absurd în faţa Mioriţei şi în faţa lui Toma Alimoş a fost Ienăchiţă Văcărescu“. Şi totuşi Nichita Stănescu sapă prea adînc la despărţirea lui Ienăchiţă de poezia populară. El scrie, de altfel, şi despre Ienăchiţă şi despre *Miorița* şi despre *Toma Alimoş*



Scanned with OKEN Scanner

adevărate poeme în proză, în care nu caută adevărul lor sufletesc, ci propriul său adevăr. La 1831, Anton Pann era „tată de cuvinte“ (p. 49). Dacă Nichita Stănescu caută „sensul existențial al comunicării“ și la Pann, îl nedreptățește, în schimb, pe Ion Barbu cînd crede că acesta se îndrepta spre altceva, spre un anumit lustru oriental, „decorativ islamic“. Tulburătoarea icoană interioară a lui Nastratin nu dovedește oare că în lecția lui Pann autorul *Jocului secund* descoperă treapta de sus a existenței, marcată de sacrificiu ? După Ion Barbu, care l-a valorificat și prosodic, Nichita Stănescu îl anexează pe Anton Pann poeziei moderne. Pe Heliade, cel rătăcit, îl vede incendiind, într-un sublim gest de nebunie, limba, iar în cel autentic întrezărește o anticipare a lui Ion Barbu. În Cîrlova descoperă primul poet al țării noastre care are „intuiția neliniștitoare a inefabilului“, făptură aeriană pe care încearcă s-o circumscrie într-o suită de metafore extravagante. Sub pretextul unei disertații estetice tot despre comunicarea poetică, autorul scrie, de fapt, un superb poem pe care nu ne putem stăpîni să nu-l transcriem : „Dacă tu vrei să comunici cu un copac ar trebui ca un braț al tău să se facă ramură cu frunze și o ramură a copacului să se facă braț cu degete. Ar trebui să mori puțin ca om și să învii ca plantă, iar planta să moară întrucîtva și să devină într-o parte a ei om. Numai la această linie de cedare reciprocă a specificului poate exista comunicare. Eu sînt acel „nu știu ce“, acel loc unde văzul se transformă întrucîtva în auz și auzul se transformă întrucîtva în văz, ca să poată comunica între ele, eu sînt acel organ nemărturisit, de cuvinte care privesc nu culorile, care aud nu sunetele, care gustă nu gusturile, care miros nu mirosurile . . .“ (p. 80). Cum altfel ar putea fi definită poezia, indefinisabilă, decît așa ? Perfecțiunea expresiei din unele scrieri ale lui Bolintineanu îl fac să-i uite alunecările dulcege, aducîndu-l în cîmpul sensibilității moderne, acolo unde-l adăpostește pe Rainer Maria Rilke sau pe Bacovia, poetul care a știut cel mai bine să comunice în versul cel mai sărac „tensiunea insului strivit de spațiul închis“ (p. 133). „Metoda“ folosită peste tot de autor, în aceste



Scanned with OKEN Scanner

comentarii menite să pună în evidență valorile expresive, este un fel de divagație poetică cu care scoate la suprafață înțelesul ascuns, face concretă, carnală, explicația cea mai abstractă. O descriere a unui tei banal de pe bulevardul Ana Ipătescu se transformă într-un adevărat imn adus arborelui înmiresmat și cîmpul asociațiilor capătă întinderi tot mai amenințătoare, pînă la miresmele jertfelor biblice, pentru ca ciudata sintagmă eminesciană *teiul sfînt* să-și precizeze deodată o dimensiune pe care nici o cercetare stilistică nu i-a putut-o pune în relief pentru că este a miracolului nemăsurabil pe care-l numim poezie. În poema *Se bate miezul nopții*, în care se unesc „înțelesuri îndepărtate, ale unor zări ce aseamănă întreolaltă viață și cu moarte" (p. 112), autorul vede un Eminescu „interior ca o inimă". Între obiect și subiectul care se aplică asupra lui se produce o sudură din care rezultă de fapt tot poezia. Aceasta se explică prin ea însăși, cu mijloacele ei, într-un proces poetic creator.

În zadar vom încerca să deslușim în această carte chipurile celor elogiați, portretul sculptat de tradiția orală și scrisă. Persoana fizică dispare sub cel mai general epitet, care este adjectivul *frumos*: Anton Pann „e frumos de pică", la fel și Cîrlova: „Domnia-sa trebuie că era cum sîntem noi cînd sîntem singuri și neobișnuit de frumoși"; Cuza „trebuie să fi fost un bărbat frumos, pentru că întruchiparea destinului său e majoră și sentimentală"; lui Bălcescu și aceluiași Vodă Cuza li se adresează și cuvintele: „Voi, bărbați frumoși, neasemuit de inteligenți, voi, eroilor!" Poetul nu are nevoie de un chip aevea, ci de o experiență din care îl deduce. Dincolo de frumusețea de luceafăr a lui Eminescu, așa cum s-a fixat ea în memoria posterității, el caută o icoană interioară, modelată după propria noastră sensibilitate, în care lovește, modificînd-o divers, valul mare pe care-l mișcă spre sufletele noastre versul eminescian: „Eminescu este în tot atîtea feluri ca înfățișare în cîte feluri sînt ca înfățișare cei care-i înțeleg opera, cei care-i adaugă monada cu propria lor monadă" (p. 104). Portretul fizic nu i l-a putut nimeni reține nici pe pînză și nici în piatră. Prezența lui nu-i, cu toate aces-



Scanned with OKEN Scanner

tea, mai puțin amețitor de concretă, pentru că o simțim aproape biologic: „De Eminescu ți se poate face dor și foame“ (p. 107), deși sau, poate dimpotrivă, tocmai pentru că „partea lui de trup sînt cuvintele lui, cuvintele lui scrise și rămase nouă“ (p. 104). Aceeași prezență copleșitoare pe care n-o poate da decît poezia o are și Heliade, peste datele acreditate de mitul omului în pelerină albă, și Vasile Pîrvan, „stîlpul“, în cîteva admirabile dialoguri imaginare, sau Sadoveanu, reflectat de operă în deplinătatea frumuseții lui fizice.

Sensibilitatea poetului strecoară, sub grelele peceți și lacăte cu care se apără tezaurele, o privire proaspătă și tandră, dezvăluind o lume mirifică, nu mai puțin concretă istoricește, care este a culturii românești. Elogiul lui este în duhul legatului văcărescian: „Nu a fost poet de seamă în această țară și nu va fi poet de seamă în această țară cel care nu va căuta și nu va găsi măcar un drum vicinal întru sporirea limbii românești“ (p. 42). Cum, după Nichita Stănescu, „un poet bun este cel care atrage la sine aprobarea majoritară a subiectivităților“, actul critic nu este, la rîndul lui, decît o înaintare pe această direcție. Critica simpatetică, care completează necesar analiza bazată pe metode științifice, își află, în această *Carte de recitire*, o legitimare în plus, care este, în ultimă instanță, aceea a talentului, fără de care nu există nici o creație.

Scanned with OKEN Scanner

# MIT ŞI INTUIŢIE

Aparent eterogen, alcătuit dintr-o sumă de studii, eseuri, conferinţe şi chiar articole ocazionale, scrise de Lucian Blaga într-un interval întins pe trei decenii, publicate în diferite reviste, între 1930—1960, sau păstrate în arhiva poetului, volumul *Isvoade* stă totuşi sub semnul unei marcate unităţi interioare. Fragmentarismul este rezultatul condiţiilor, timpului, scopului imediat al unora dintre texte şi, măcar într-o oarecare măsură, al modului în care editorii (Dorli Blaga şi Petre Nicolau) au înţeles să aplice „indicaţiile primite de la autor în primăvara anului 1961", multă vreme, aşadar, după ce mintea care gîndise închegarea volumului se stinsese. Dacă impresia de eterogen se explică prin factorii de conjunctură amintiţi, în schimb unitatea spirituală, care leagă toate aceste texte disparate, îl exprimă foarte puternic pe poetul Blaga. Dacă autorul faimoaselor trilogii este poet în tot ceea ce a scris, inclusiv în opera sa filozofică, acest fapt se observă şi mai evident în aceste pagini spontane, lirice, multe dintre ele cu un pronunţat caracter autobiografic, care le leagă indisolubil de *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*. Discursul de recepţie la Academie, *Elogiul satului românesc*, ca să nu ne oprim decît la un singur exemplu, poate că cel mai semnificativ, se revarsă integral ca spirit, şi chiar ca formulare, în autobiografia publicată în 1965.



Scanned with OKEN Scanner

Cînd vorbim de caracterul autobiografic al acestor texte avem în vedere două aspecte : ne gîndim atît la poet ca reprezentant al unei colectivităţi, care se caută în aceasta, cît şi ca individ cu împrejurări de viaţă particulare. Definind poezia, în spiritul ei vechi şi larg, ca putere de creaţie, Blaga se va opri, în cele mai multe din aceste eseuri, asupra capacităţii creatoare a poporului român, idee subliniată pregnant în prefaţa acestei ediţii. Situarea eseurilor din *Isvoade* în concepţia filozofică a lui Blaga ne interesează mai puţin (de altfel ea este bine urmărită de George Gană în prefaţa volumului), interesul nostru dirijîndu-se către curgerea sensibilităţii poetului în rîndurile pe care le scrie. Elogiul satului românesc, făcut nu o dată de Blaga, pentru că discursul de recepţie la Academie este o sinteză a unei credinţe de o viaţă, nu are nimic asemănător cu un recul semănătorist. Satul este numai o metaforă prin care înţelege o sursă esenţială şi originală de mitologie, iar prin mitologie numeşte de fapt poezia, creaţia deci, cum a procedat şi altădată.

Blaga se apropie în mai multe feluri în aceste eseuri de mitologia populară. Foarte interesante ne apar în special fragmentele desprinse din manuscrisul intitulat *Minciunile lui Dumnezeu,* adevărate poeme în proză, în care, în marginea eresurilor populare, poetul creează o mitologie a sa, adîncă şi captivantă, dezvăluind una din fîntînile cu cele mai bogate izvoare din întreaga sa poezie : „Nu o dată ne-am simţit ispitiţi să reintegrăm poporul nostru în posibilităţile sale şi să permitem spiritului nostru şi virtuţilor sale o desfăşurare de vis. Imaginaţia noastră este mereu invitată de latenţele mocnitoare ale vremurilor“ (p. 206). Astfel condusă, fantezia poetului întregeşte posibilităţile întrezărite în unirea apusului cu răsăritul, bizantinului cu goticul, din arhitectura mînăstirilor din Bucovina şi Maramureş, cu ideea poetică a „naturii-biserică“, solară, coborîtă în detaliile construcţiei şi ornamentelor din piatră sau din lemn. Toată bucata este o reconsiderare lirică a istoriei culturale din vremea lui Ştefan cel Mare *(Stratul Mumelor).* Dualismul din legenda *Firtate şi Nefîrtate* prilejuieşte nu nu-



Scanned with OKEN Scanner

mai o incursiune savantă pe urmele ideilor răspîndite de bogomilism în imperiul bizantin, cît mai ales regretul că „visul-eres“ din astfel de legende cosmogonice, cu circulație și în țările noastre, n-a putut forma, în acele vremuri îndepărtate, baza unei gîndiri filozofice originale. În ofranda spicelor de grîu nesecerate pe care țăranii români din unele regiuni ale țării le lasă pe ogoare, amintind vechi rituri păgîne ale fertilității pămîntului, poetul vede o concepție panteistă bogată în semnificații poetice, retezată de condiții neprielnice care n-au îngăduit ca gîndul să se ridice mai sus, pînă la „o viziune a lumii în duhul eresului popular“ *(Isus-pămîntul)*. Pornind de la străvechiul eres, poetul scrie, confundînd Dumnezeul creștin cu zeitățile păgîne ale germinației, propoziții de o adîncă poezie. Dorul de țară îl exaltă în această frază atribuită vlădicii Inochentie Clain, dar pe care ar fi putut-o rosti la fel de bine și Bălcescu : „Nu poți învia din morți, decît în pămîntul patriei !“ *(Patrie și înviere)*. În *Cuvintele originare*, imaginînd un mit al limbajului, ajunge să dezvăluie tot tainele poeziei. În micile eseuri pe teme folclorice din *Minciunile lui Dumnezeu* ne sînt restituite pagini de poezie care întregesc necesar profilul poetului Blaga.

Acest destin de poet, care preface tot ce atinge cu cuvîntul în poezie, se împlinește nu numai în tălmăcirea și îmbogățirea miturilor străvechi, dar și în elogiul faptelor de cultură înscrise de mult timp în istorie. O atracție deosebită asupra lui Blaga o exercită Dimitrie Cantemir. Situarea mai exactă a marelui cărturar între hotarele culturii noastre și a revărsărilor din afară, într-un timp cînd peste bizantinismul nostru asimilat suflau adieri ale barocului occidental, nu mai poate fi trecută cu vederea de nici un cercetător al operei voievodului moldovean. În acea epocă agitată, în care au strălucit Ludovic al XIV-lea și a apărut Carol al XII-lea, „acel straniu, meteoric, Alexandru Machedon al Nordului“, iar prințul Eugen de Savoia se acoperea de gloria pe care o pierdea imperiul otoman, Dimitrie Cantemir se bucura de prietenia altui mare european, Petru I al Rusiei. Blaga caută pentru Cantemir tovărășii spi-



Scanned with OKEN Scanner

rituale pe măsură. Va reține, de aceea, interesul lui Byron și Voltaire pentru opera sa și va menționa corespondența voievodului cu Leibniz. Contribuția lui Blaga la cunoașterea filozofului Cantemir, ignorat sau rău înțeles, este capitală, bazîndu-se în special pe cercetarea unei scrieri rămasă multă vreme necunoscută: *Știința sacro-sanctă*. Blaga va propune două imagini ale lui Cantemir. Una este cea cunoscută — de altfel mărturisește deschis că folosește un „material documentar și la îndemîna oricui" — a omului de știință enciclopedist, istoriograf, etnograf și geograf: „Așa se vor rotunji aptitudinile *enciclopedice* (s.a.) ale omului, care va purta în sine, suficient de bine orînduit, patrimoniul de aur al spiritului bizantin, oareșicare balast medieval fără îndoială, dar și atîtea gînduri ce devansează uneori chiar și „luminismul" (p. 150). Iată și a doua imagine, a voievodului pămîntean, fabuloasă, opusă savantului cu perucă și cravată după moda franceză, dar parcă mai adevărată, care spune mai mult despre alcătuirea interioară a acestui om a cărui apariție „rămîne aproape improbabilă" la hotarul dintre orient și occident pe care îl traversează singur, triumfînd asupra primejdiei: „Dacă mi s-ar cere să caracterizez cu anticipație și în chip fabulos figura lui Dimitrie Cantemir, nu aș alege ca simbol nici îngerul din alte tărîmuri, nici leul, nici vulturul din lumea noastră, ci o ființă pe jumătate reală, pe jumătate de poveste și legendă: unicornul. Simbolul ar fi desigur cel mai potrivit să lege la un loc contururile pămîntești și cele nepămîntești ale apariției ce ne preocupă" (p. 142). Mărturisim că preferăm această imagine celeilalte pentru că așa s-a văzut chiar Cantemir: „În fabulos deghizata *Istorie ieroglifică* Dimitrie Cantemir însuși își joacă rolul sub înfățișarea Inorogului, numele slav, adoptat de cronicarii noștri, al Unicornului. Inorogul, animal cu copite nedespicate, avînd un fantastic corn lung, ce izbucnește drept înainte din mijlocul frunții, reprezentînd una din plăsmuirile cele mai sugestive ale imaginației mitologice. Inorogul, animal de o sălbăticie de nedomesticit, dar superlativ sublimat totodată, unealtă a miraculosului ade-



Scanned with OKEN Scanner

sea, era în literatura medievală un simbol al castității, și prin derivație apoi și un animal al puterii spirituale" (pp. 142—143). Acest animal fantastic putea să-l reprezinte cel mai bine pe voievod într-o lume atît de amestecată și de crudă, într-o epocă în care două minți atît de înalte, ca acele ale lui Cantemir și Brîncoveanu, înfrățite în acel rafinament cultural care aduna Renașterea cu elementele bizantine și barocul cu cele orientale, iscodeau combinații tenebroase care vizau surparea familiei dușmane spre paguba țării. În portretul lui Dimitrie Cantemir, pe care-l scoate de sub pecetea înstrăinării, și în schița pe care o face lui Constantin Brîncoveanu (p. 147), poetul Lucian Blaga repurtează o nouă victorie asupra savantului.

Un alt moment crucial pentru destinul culturii românești îl vede Lucian Blaga în mișcarea determinată de Școala ardeleană — latinistă. Și de data aceasta, folosind informația în general cunoscută, se apropie de marea pasiune, de sufletele incendiate ale latiniștilor, văzuți de mulți doar ca oameni de carte, cu mijloacele de interpretare mai profunde ale poetului, pentru a privi, dincolo „de amănuntul doct și de multe ori derutant", la licărul de exaltare din ochii acestor oameni în care citește credința în necesitatea compensației istoriei prin cultură: „Ei se simt chemați să împlinească năvalnic, ca la începuturi de lume, pornind de la nimic, ceea ce istoria neglijase vreme de o mie de ani. Ei aveau conștiința că pun pîrghia ca să înalțe un masiv de munți, cufundat în tenebre, la nivelul unui veac prea luminat. O întreagă împărăție a spiritului trebuia clădită, la repezeală, ca să răscumpere secole pierdute" (p. 172). Măreția credinței latiniștilor stă alături de ridicolul unor exagerări practice pe care poetul nu le trece cu vederea, chiar cînd recomandă întoarcerea privirilor la prima icoană. Iată-i pe acești cărturari despovărați de prejudecata uscăciunii, reînviați cu o singură privire aruncată în frazele lor și ale lui Maiorescu, puse față în față: „Citiți fraza masivă, grea, articulată ca un mastodont antediluvian, dar plină de miez, plastică și învăpăiată, proprie latiniștilor, și fraza elegantă, puțintică la trup,



Scanned with OKEN Scanner

seacă, corectă, a lui Maiorescu, şi veţi pricepe că ne găsim în universuri cu totul diferite" (p. 171). În căutarea „fenomenului originar" al limbii române, Blaga observă că marii ardeleni, angajaţi cu toată fiinţa lor interioară într-o aventură gratuită, se situau dincolo de domeniul filologiei, manifestînd un spirit filozofic „adînc şi constructiv", care, cu toată lipsa lui de valoare practică, nu trebuie nici ignorat nici, mai ales, ridiculizat.

Elogiul adus spiritului creator în general, cu o ilustrare scoasă din istoria culturii poporului român, îl obligă pe Blaga să privească şi reversul medaliei. Necesitatea de a vesteji neputinţa de a crea ni-l prezintă pe poet în ipostaza de polemist, stăpîn pe metafore biciuitoare, vocaţie satirică pe care opera poetică propriu-zisă nu i-o relevă. Sfaturile pozitiviştilor şi neopozitiviştilor înrobiţi senzaţiei, omorîtoare pentru creaţiile de cultură, îi apar la fel de eficace ca îndemnul „să nu iubeşti pentru sufletele înzestrate cu un puternic instinct erotic" *(Neopozitivismul)*. Dacă articole ca *Existenţialism sau neputinţa de a crea?* şi *Farsa originalităţii*, deosebit de virulente, răspund numai unor scopuri polemice menite să zdruncine miturile unei filozofii a negării, „în divorţ definitiv cu soluţiile creatoare", în schimb eseul intitulat *Getica* este o incursiune plină de înţelegere în opera lui Pîrvan, în spatele căreia încearcă să desprindă, deşi declară că nu este preocupată în mod special de aceasta, portretul autorului, modelat de asceză spiritualistă, care se răsfrînge şi în opera pe care a scris-o. Blaga nu poate accepta, ca om de ştiinţă cu preocupări apropiate, în baza topografiei stilistice comparatiste pe care o alcătuieşte, teza lui Pîrvan cu privire la mitologia monoteistă şi uraniană a geţilor, dar o respinge şi ca poet, părîndu-i-se că raţionalismul-spiritualist al istoricului goleşte de conţinutul lui creator folclorul. Ameninţarea o vedea, aşadar, mai ales deasupra „prundurilor de magii ale folclorului", generatoare de poezie.

Pentru Blaga, cum argumentează în eseul *Critica literară şi filozofia*, poezia şi arta au fost dintotdeauna „fecundate" de filozofie şi cu atît mai mult critica literară : Boileau şi raţionalismul cartezian, pre-romantis-



Scanned with OKEN Scanner

mul lui Herder şi filozofia sensualistă engleză, fraţii Schlegel şi filozofia idealistă-romantică, George Brandes şi filozofia naturalistă, pozitivistă, Thibaudet şi bergsonismul, Gundolf şi filozofia „fenomenelor originare“ a lui Goethe. Această privire în paralelă a criticii literare şi a filozofiei nu-l împiedică pe poet să recunoască, după ce îndreaptă o săgeată polemică asupra celor care-l absolutizează, importanţa „gustului“, ca o „facultate esenţială ce se cere criticului“ (p. 56). Nici un critic nu se poate întemeia numai pe această facultate, gustul avînd nevoie de „autoritatea şi de profunzimea“ pe care i-o poate da numai „filozofia pe care şi-o însuşeşte potrivit înclinărilor sale spirituale“. La baza eseurilor critice ale lui Blaga se află o extraordinară intuiţie poetică, cum am încercat să arătăm, călăuzită de o nemăsurată încredere în destinul creator al omului, care-i traversează întreaga gîndire.

Scanned with OKEN Scanner

# CREAȚIE ȘI EXPLICAȚIE[1]

Apariția îmbucurătoare a mai multor volume de critică în ultimul timp, culegeri de cronici și eseuri mai ales, cîteva temeinice monografii și mai puține încercări de sinteză, comentariile vii pe care le-au trezit unele dintre ele, discuțiile ample consacrate unor importante probleme teoretice și metodologice ale criticii atestă un moment de vădită efervescență într-un domeniu al vieții noastre literare care apărea, cîtva timp în urmă, amenințat de o primejdioasă lîncezeală. Îngrijorarea pe

[1] Publicăm fără modificări acest articol, apărut mai întîi în revista „Cronica", în 1966, cu intenția de a opune criticii pe care noi am numit-o simpatetică punctul de extremă față de care se definește, reprezentat de critica stilistică rezultată din contactele cu structuralismul lingvistic, convinși că între cele două extreme există alte numeroase și fertile metode și modalități critice. Remarcăm astăzi că scepticismul nostru din 1966, cu privire la rezultatele poeticii structurale în cercetarea literaturii, nu l-a întrecut pe acela al unora dintre cei mai fervenți susținători ai ei, cum ar fi Tzvetan Todorov, care notează în încheierea studiului său *La poétique structurel*, din volumul colectiv *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Editions du Seuil, Paris, 1968 : „Pour l'instant, la poétique n'en est qu'à ses débuts ; et elle présente tous les défauts caractéristiques de ce stade. Le découpage du fait littéraire qu'on y trouve est encore grossier et inadéquat : il s'agit de premières approximations, de simplifications excessives et pourtant nécessaires (p. 107). Cartea recentă a lui Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose*, Seuil, 1971, se înscrie perfect în linia acestor rezerve.



Scanned with OKEN Scanner

care o manifestă Nicolae Manolescu în „Luceafărul", din 25 dec. 1965, într-o observație liminară din articolul *Posibilitatea criticii,* potrivit căreia „despre critică se discută încă prea puțin și foarte adesea superficial", nu mai este decît în partea motivată în momentul de față. Ancheta organizată de revista „Steaua" în jurul pasionantei probleme *Critică și creație* (vezi răspunsurile publicate în nr. 12, 1965) este reluată în paginile „Gazetei literare" pentru o amplă și îndelungată dezbatere încheiată (e un fel de a spune) recent (nr. 23, din 9 iunie 1966). După cum observa tot Nicolae Manolescu, orice discuție de natura aceasta își vădește necesitatea și temeinicia tocmai nelăsîndu-se închisă, solicitînd o rodnică și permanentă confruntare. Dialogul dintre „Luceafărul" și „Contemporanul", din care reținem cele două pătrunzătoare intervenții ale lui Adrian Marino în legătură cu „critica cibernetică", este doar una din dovezile care se pot aduce pentru a demonstra că ne aflăm în fața unui subiect care-și desface mereu noi și ispititoare perspective. Apare semnificativ faptul că în ultimele luni s-a discutat mai mult și cu mai multă pasiune despre critică decît despre literatura propriu-zisă. Se pare că ne aflăm în fața unui moment caracteristic, marcat printr-o atenție hotărît sporită acordată criticii, care încearcă, la capătul unui proces îndelungat, să se definească și să-și precizeze metodele.

Discuțiile recente asupra criticii, departe, așadar, de a fi încheiate, au fixat cîteva rezultate care necesită să fie reținute, deși nu este vorba de nici o noutate. Critica literară nu poate *„să ocolească momentul esențial al judecății de valoare"*, respinge „tentativa unilateralizării", tinzînd să devină, prin „diversitatea de metode", *totală,* se afirmă ca un autentic *act de creație,* în sensul cunoscutei definiții călinesciene, prin „acuitatea ideilor" (vezi „Gazeta literară", nr. 23, 9 iunie 1966). Sublinierea tranșantă a pluralității de metodă are, mai ales, darul să oprească atenția. Există oare, în critica noastră literară actuală, o „diversitate de metode" atît de pronunțată, pînă la a deveni un element caracterizator ? O precizare din concluziile „Gazetei literare" ne încredințează, paradoxal, că sîntem mai mult în fața unei apa-



Scanned with OKEN Scanner

renţe, fiind vorba mai ales de individualităţi stilistice variate şi mai puţin de metode de cercetare distincte, pentru că se vorbeşte întîi de „marea varietate de stiluri şi personalităţi“ din critica actuală şi numai în al doilea rînd de „alternarea mijloacelor de investigaţie şi expresie în funcţie de obiectul cărora li se aplică“. Apare concludentă în acest sens tăcerea cu care au fost înconjurate metodele criticii stilistice în general şi în special ale stilisticii structurale, deşi tocmai la acest orizont se ivesc cele mai insistente şi mai radicale propuneri, este adevărat cu destul de slabe ecouri în momentul de faţă, de înnoire a metodologiei criticii literare. Includerea stilisticii într-o dezbatere asupra obiectului şi metodelor criticii, indiferent de numărul şi de gravitatea obiecţiilor care i se pot aduce, apare mai mult decît oportună.

Este de la sine înţeles că partizanii formulelor individuale, unilaterale, acei care privesc cu scepticism posibilitatea existenţei unei „metodologii universale a criticii literare“, jurînd pe absolutizarea ei ca act creator, vor respinge cu hotărîre metodele cu pretenţii de obiectivitate deplină şi de exactitate ştiinţifică ale criticii stilistice, socotindu-le tot atîtea cătuşe pentru personalitatea creatoare. Pentru Nicolae Manolescu, „oricine poate observa ritmul, rima, aspectul metric al poeziei, subiectul romanului sau al dramei, strofa, capitolul, o imagine, o metaforă“, dar a le constata, oricît ar fi de ridicat gradul de exactitate al observaţiilor, descrierilor şi clasificărilor, nu înseamnă că se face critică. Nicolae Manolescu contestă, în consecinţă, analizelor stilistice întreprinse de Ibrăileanu asupra versului eminescian dreptul de a fi incluse în critica literară. Spre deosebire de Nicolae Manolescu, Eugen Simion, referindu-se la aceleaşi analize tehnice ale lui Ibrăileanu, cu aplicaţie la studiul poeziei eminesciene, socoteşte „critica stilistică cvasispitzeriană“ practicată de autorul *Spiritului critic* capabilă de „rezultate nu o dată surprinzătoare“. De fapt mai izbitoare decît paralelismele spitzeriene sînt apropierile, deşi nu poate fi vorba de influenţe, între analizele lui Ibrăileanu şi cele ale lui M. Grammont din *Le vers français* (v. precizările criticului în *Studii literare*, ediţia din 1931, p. 202 şi urm.). Pledînd pentru „critica



Scanned with OKEN Scanner

totală, completă, esențială", Eugen Simion dovedește în articolul *Metamorfozele criticii* („Gazeta literară" nr. 8, din 24 febr. 1966) mai multă înțelegere față de critica stilistică în general căreia i se concede un anume rol auxiliar: „Critica stilistică subordonată judecății estetice, analizei simbolurilor fundamentale, poate facilita judecata de valoare aruncînd lumini într-o zonă specială a operei, inaccesibilă criticii de idei". În rest, tăcere deplină, pînă la cele cîteva foarte învăluite, dar nu mai puțin ascuțite ironii, strecurate la adresa stilisticii structurale de Silvian Iosifescu, în intervenția sa din „Gazeta literară" din 9 iunie, intitulată *Optică și metode critice*, din care reținem această constatare, din păcate adevărată, cu privire la modul în care cercetările de stilistică structurală, de genul celor cuprinse în recenta culegere de *Studii de poetică și de stilistică*, Editura pentru literatură, 1966, se „apropie" de critica literară: „Destule pagini ale aceluiași volum de stilistică sînt operații pregătitoare în vederea unui act critic ce se lasă așteptat". Constatarea aceasta, îndreptățită de multe din studiile laborioase ale culegerii, nu-i de natură să nu trezească un scepticism motivat cu privire la modul în care stilistica structurală se preocupă și poate fundamenta judecăți de valoare.

Ancheta revistei „Steaua" confirmă, poate mai mult decît discuția din „Gazeta literară", indiferența sau rezerva criticii literare față de utilitatea și posibilitățile criticii stilistice, fie că este vorba de cercetări în spirit tradițional sau de cercetări cu metodele structuraliste mai noi. În dorința de a putea afla mai exact în ce măsură critica literară, concepută ca un act creator, dispune de o „tehnică" specială, care o scoate din zona intuiției empirice, situînd-o în aceea a cercetării științifice, „Steaua" a formulat o întrebare semnificativă pentru poziția criticii literare actuale față de stilistică, ramura, ca să spunem așa, mai tehnică a cercetării literaturii: „În cazul cînd definiți critica literară drept „creație" care este în concepția Dvs. specificul și „tehnica" acestor creații?" Întrebarea din „Steaua" îndreptățea, în gradul cel mai înalt, luarea în discuție a metodelor mai riguroase, proprii unor analize obiective, propuse de stilistică. Între



Scanned with OKEN Scanner

aceste „tehnici speciale", doar Paul Georgescu amintește, alături de cea sociologică și psihologică, de tehnica lingvistică și stilistică, subliniind totodată rolul lor „complementar". De aici s-ar putea trage concluzia că în concepția criticilor actuali își face prea puțin loc stilistica în genere și aproape de loc stilistica structurală. Astfel de preocupări sînt excluse, uneori în termeni foarte violenți, din perimetrul „criticii creație". Ele și-ar găsi un loc mai potrivit la capătul celălalt, al explicațiilor obiective, deși opoziția dintre „critica creație", și cea „explicativă" este în mare măsură, cum s-a arătat în discuția din „Gazeta literară", falsă, artificială (D. Costea, *Căutări în critica literară*, în nr. 15, din 14 aprilie 1966).

Dacă stilistica pătrunde atît de rar în preocupările criticilor literari, în schimb, sub impulsuri structuraliste mai ales, ea cunoaște, în ultima vreme, o adevărată eflorescență în lingvistică. O dovadă concretă în acest sens o constituie volumul recent de *Studii de poetică și stilistică*, scris aproape în întregime de lingviști, unii dintre ei, cum ar fi Sorin Alexandrescu, manifestînd, este drept, și vocație pentru critica literară. Fără această vocație, care te pune nu paralel cu literatura ci în literatură, deschizînd dincolo de simpla însușire și manevrare a unei anume tehnici, oricît ar fi aceasta de savantă, orizonturi largi și adînci de înțelegere pentru fenomenul literar, credem, de altfel, că nici nu se poate face stilistică, oricum am numi-o. Vassler, Spitzer, Iakobson, Tudor Vianu sînt doar cîteva din numele de prestigiu care demonstrează imperativul acestei condiționări.

Recentul volum de *Studii de poetică și stilistică* a trecut aproape nebăgat în seamă de critica literară, trezind aprecieri elogioase doar din partea lingviștilor, unii dintre ei colaboratori în paginile lui, așadar pasibili de supralicitare subiectivă. Cum se explică acest foarte slab, nescontat și neîncurajator ecou ? După asaltul structuralismului asupra lingvisticii, cu intenția, realizată în mare măsură, de a o transforma într-o știință exactă, se încearcă același lucru, cu concursul stilisticii structurale, cu critica literară. Scopul este mărturisit deschis de Al. Rosetti în interviul publicat, sub semnătura lui Toma Pavel, în „Gazeta literară", nr. 13, din 31 martie 1966 :



Scanned with OKEN Scanner

„Stilistica structurală pune în consecință accentul pe aspectele formalizabile (chiar matematic) ale operei literare, de pildă ea poate studia parametrii statistici ai unui scriitor (adică frecvența diferitelor cuvinte și părți de vorbire), comportarea categoriilor gramaticale în opera literară, structurile semantice, metafora, într-un cuvînt toate trăsăturile formale care, la studiu, se dovedesc revelatoare pentru conținutul operei literare". Încercarea de joncțiune a criticii, după aceea a lingvisticii, cu cibernetica este evidentă.

Propunerea care se face criticii literare de a-și însuși metodele exacte ale stilisticii structurale nu trezește interesul dorit. Oferta de colaborare a cercetătorilor în domeniul stilisticii structurale cu criticii literari, făcută de Al. Rosetti în termeni foarte decișii, pare lipsită de sorții izbînzii : „Stilistica și critica sînt datoare să colaboreze, critica folosind rezultatele exacte și sugestive ale stilisticii, iar stilistica pornind de la intuițiile criticii". Cu tot entuziasmul pe care îl manifestă Sorin Alexandrescu în „Contemporanul" din 25 martie 1966 (v. art. *Cercetări stilistice românești),* „prejudecata incompatibilității dintre o metodă exactă de cercetare și opera de artă" n-a fost înlăturată, după cum nu se văd încă semne (exceptîndu-i pe membrii Cercului de poetică și stilistică din București) prea numeroase că s-a format „o mentalitate critică nouă, care unește nevoia de exactitate și obiectivitate cu intuiția, în abordarea creației artistice" și aceasta, după cum vom vedea, nu numai din vina criticii literare.

Așa zisa „mentalitate critică nouă", împărtășită cu devoțiune de membrii Cercului de poetică și de stilistică bucureștean, nu pare a-i tenta prea mult, după cum am văzut, pe reprezentanții cei mai de seamă ai criticii actuale, indiferent de vîrstă și de atitudinea lor față de alte metode. La propunerile stilisticii structurale de colaborare cu critica literară pe baza unor metode exacte, se opune o evidentă tendință de „autonomizare" a acesteia, de separare netă a ei de critica tradițională, dar și de matematică și de statistică. Nicolae Manolescu, fără să fie vorba în acest caz de nici un fel de frondă (poate că această atitudine e preferabilă tăcerii care-i încadrează



Scanned with OKEN Scanner

disimulat în aceleași rînduri și pe alții), exprimă mai îndrăznet acest gînd: „*Metodele exacte care au rolul lor dar care amenință critica în ființa ei adîncă*" (subl. n.), determină, în capătul celălalt, o eliberare a criticii de servituțile tradiționale, o ambiție de autonomie. Vom avea, nu peste mult timp, două tipuri de critică, pentru că de colaborare nu poate fi vorba în acest caz" (*Critica? O meditație asupra posibilității operei*, în *Gazeta literară*, nr. 23, din 9 iunie 1966).

Volumul *Studii de poetică și stilistică* pare a fi fost destinat să prevină și să răspundă tocmai unui atare scepticism. Avînd un profund caracter programatic, el trebuia să dovedească, în mod practic, varietatea și utilitatea metodelor exacte în stilistică, și, în consecință, necesitatea introducerii lor în critica literară, să aibă putere de a-i convinge pe critici și de a-i cîștiga pe cititori. Reușește să fie convingătoare pînă la capăt această demonstrație ambițioasă în care se urmărește, după cum citim în prefață, „pe de o parte lărgirea sferei criticii literare, prin adîncirea studiului mijloacelor de expresie, și pe de alta formarea estetică a publicului și familiarizarea lui cu metodele analizei?" Întrebarea se pune cu aceeași acuitate și pentru cei care sînt convinși de necesitatea găsirii „unor criterii obiective de apreciere, dincolo de variațiile interpretărilor subiective și a unor metode mai exacte de studiu al literaturii", interesați să le verifice practic eficacitatea, cît și pentru cei care încearcă să se convingă sau trebuie convinși de utilitatea aplicării acestor metode exacte în critica literară, bănuitori, pe bună dreptate, de o falsă revoluționare a cercetării.

Înarmați cu metodele de analiză exacte oferite de frecventarea mai asiduă sau întîmplătoare a structuralismului și a statisticii lingvistice, aceasta din urmă pe baza studiilor lui Guiraud în primul rînd, dar, mai ales, hrăniți pînă la saturație de lectura volumului *Style in Language* (1960), din sursă directă sau prin intermediul traducerilor din volumul *Probleme de stilistică*, Buc. 1964, autorii celor mai multe studii de stilistică și de poetică din recenta culegere apărută la Editura pentru literatură fac sîrguincioase aplicații la textele folclorice sau din



Scanned with OKEN Scanner

literatura cultă, acestea din urmă prezentînd un interes sporit. Structura metrică, structura epică sau lirică, paralelismele, repetiția, imaginea, simbolurile, motivele etc. fac, rînd pe rînd, obiectul acestor analize. Surprinde, în cele mai multe studii de acest fel, incapacitatea manifestă de a depăși descripția amănunțită și obositoare, înecată într-o enormă revărsare factologică, clasificările greoaie și complicate, abuzul de scheme, confundat cu precizia științifică, și o neînțeleasă pasiune pentru un vocabular obscur și rebarbativ. Este preferabil, față de astfel de încercări, un studiu de factură tradițională, netrucat în terminologie esoterică (termenul îi aparține lui Maurice Leroy, *Les grandes courants de la linguistique moderne*, 1963, p. 96), foarte util și temeinic, cum este acela al acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, pentru că nu are pretenția de a spune mai mult decît o poate face. Altfel, cîtă risipă de energie în aceste studii pentru a ni se comunica, sub titlul unor noutăți epocale, ceea ce se știa de multă vreme despre textele supuse analizei. Efortul creator pălește în fața muncii obstinate pentru a explica evidența, demonstrația se împotmolește într-un material uriaș, fără ca autorul să poată păși pe puntea care i-ar da posibilitatea să înainteze spre punctul de unde ar putea capta, cu înzestrarea sa particulară, ajutat de metoda pe care o folosește și de întreaga sa pregătire, ceva din inefabilul operei literare.

După cum remarca cu dreptate D. Micu în „Contemporanul" din 17 iunie 1966, articolul *Critică și creație*, nici o metodă nu e „creatoare prin ea însăși" și nu-și poate găsi adevărata motivare, oricît ar fi de modernă, în afara rezultatelor pe care le poate obține cel care o folosește. Cum se poate justifica statistica minuțioasă la care recurge Radu Niculescu, în *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crișana și Maramureș*, urmînd îndeaproape, ca în cele mai multe încercări de acest fel de la noi, formulele lui Guiraud, cînd rareori concluziile autorului o depășesc în noutate și în înțelegerea textului pe aceasta: „Cu alte cuvinte — cu o strînsă aproximație — în toate variantele *Vălean* (este vorba de piesa folclorică *Cîntecul lui Vălean* (n.n.) se regăsesc invariabil aceleași perso-

naje și obiecte, care săvîrșesc sau suferă un număr redus de acțiuni identice sau analoage". Nu-i pentru prima dată cînd astfel de cercetări forțează porți niciodată închise. Reproducem, spre deplină edificare, și această primă *concluzie de fond* (subl. lui R. N.). : „Confirmînd intuiția, caracterele generale ale variantelor indică în *Vălean* o dezvoltare literară de factură epică. Formal, funcția e, în primul rînd, povestitoare". Se pare că autorii acestor studii nici nu țintesc prea departe, nu încearcă tentația „aventurii" dincolo de hotarele unor teritorii explorate, suprema satisfacție obținînd-o cînd pot confirma, cu mijloace mai exacte, ceea ce s-a spus deja. Dacă, de pildă, s-a afirmat și s-a demonstrat, în cercetările anterioare, că Dimitrie Anghel este un poet în proză, Mihaela Mancaș caută în „analiza ritmică un suport necesar", un plus de exactitate. Sanda Golopenția-Eretescu urmărește să obțină de la statistică aceleași „certitudini superioare" în *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, deși se pronunță deschis (a făcut-o mai înainte Guiraud, în *Les caractères statistiques du vocabulaire* și în *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique)*, asupra „insuficienței criteriului mecanic al frecvenței și repetiției atunci cînd analizăm structura vocabularului poetic". Constantin Eretescu, folosindu-se de metoda statistică, nu poate decît să-l confirme pas cu pas pe Tudor Vianu în analiza elementelor poetice din *Cartea Oltului* de Geo Bogza.

Critica literară și implicit critica stilistică ambiționează mai mult decît această sete de exactitate și dorința de a confirma numai ce s-a spus anterior. Ea nu-și trădează misiunea decît atunci cînd afirmă idei noi în legătură cu opera literară supusă cercetării. Este foarte cunoscută și a fost adeseori repetată în ultima vreme (v. referirile lui Adrian Marino, Paul Georgescu, D. Micu, în paginile revistei „Steaua") formularea lui Ralea : „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă". Aceasta este lipsa fundamentală a acestor studii de stilistică, prin excelență descriptive și foarte puțin creatoare, incapabile să propună astfel de puncte de vedere noi, personale, deși se flutură mereu stindardul noutății. Metoda este nouă și, teoretic, inatacabilă,



Scanned with OKEN Scanner

dar rezultatele practice sînt încă mult prea departe de aşteptări.

Depăşirea acestui stadiu preliminar o încearcă de cîteva ori Sorin Alexandrescu în *Simbol şi simbolizare. Observaţii asupra unor procedee poetice argheziene.* Ne reţin atenţia, mai mult decît comentariile de poetică generală, părţile studiului în care se fac aplicări la textele argheziene. În analiza poemelor *O zi* sau *Transfigurare,* autorul dovedeşte sensibilitate şi comprehensiune. Respingînd practic mitul obiectivităţii totale, Sorin Alexandrescu merge cu propria sa fantezie în direcţiile în care îl stimulează poetul, reconstituie datele universului său liric, creează ipoteze noi în explicarea lui, face, într-un cuvînt, critică, în sensul deplin, creator, al cuvîntului. Descoperindu-i cititorului conotaţii imprevizibile, criticul se pune în contact cu imaginaţia şi sensibilitatea acestuia, stimulîndu-i-le. El va dezvălui, indiferent de metodă, sensurile latente ale poeziei şi se va angaja pentru aceasta alături de poet, într-un proces de creaţie. Pe lîngă acestea, cîte pagini de vană şi pretenţioasă paradă de termeni *(echiform, echivalent isosemic, nonechiform* etc.) şi de scheme, „pornind de la unele sugestii ale lui Jerzy Pelc", şi în acest studiu. Autorul mărturiseşte, de fapt, inutilitatea acestei revoluţii terminologice şi a tuturor schemelor la care recurge, în momentul în care simte nevoia să le însoţească de „cîteva note explicative, scrise separat, pentru a uşura parcurgerea lor".

Este normal să ne întrebăm, aşa stînd lucrurile, pentru cine sînt scrise aceste studii de încifrată stilistică. Critica literară le refuză sau le ignoră. Cititorii care simt nevoia să fie călăuziţi în receptarea operei literare nu le înţeleg. Ele rămîn, aşadar, să circule într-un cerc impenetrabil şi foarte limitat, autocondamnîndu-se la izolare pentru că nu pot pătrunde, deşi îşi propun să facă opera literară mai inteligibilă, pînă la consumatorul de literatură şi pînă la creatorul ei. Autorii acestor studii (nu ne referim numai la culegerea publicată de Editura pentru literatură, ci şi la cele care se tipăresc în diferite periodice) ajung în situaţia curioasă de a se citi (şi aprecia cu superlative uneori) între ei. Să nu se producă însă acea fatalitate biologică ce con-



Scanned with OKEN Scanner

damnă la degenerarea cercurilor prea închise. Numai ieşind în afară, legîndu-se temeinic de mişcarea criticii actuale, abandonînd veşnica poziţie de suspiciune faţă de subiectivismul criticii literare, deşi îi confirmă rezultatele, interpretînd, cum cerea Guiraud în *Les caractères statistiques du vocabulaire*, „în lumina altor metode de investigare : lingvistice, istorice, psihologice, în vederea unei sinteze care nu poate să se priveze nici de intuiţie nici de puncte de vedere subiective", stilistica structurală va putea să-şi lărgească infuenţa, minimă în momentul de faţă, şi asupra criticii şi asupra cititorilor. Stilistica, întocmai ca şi critica literară, după cum atrăgea atenţia pentru cea din urmă Pompiliu Constantinescu, pe urmele lui Sainte-Beuve, trebuie să ofere, înainte de toate, o lectură mai comprehensivă a operei literare, metoda fiind chemată să uşureze această înţelegere : „Criticul e un cititor, cu metodă, expresie, reacţiune şi comprehensiune ; emoţiile şi le transformă în reflexii, în substanţă intelectuală recreată pe unghiul personalităţii". Evitarea judecăţii de valoare, îndatorirea cea mai de seamă a criticii, pentru că în baza ei se face selecţia, incapacitatea de a „recrea pe unghiul personalităţii" şi de a afirma o atitudine eşuează cercetarea în descripţie plată şi de aici n-o mai poate salva nici o metodă, oricît de exactă şi de modernă ar fi aceasta.

Scanned with OKEN Scanner

# PROZA

Scanned with OKEN Scanner

# ETAPE ÎN NUVELISTICA LUI GIB. I. MIHĂESCU

Prima fază din creaţia lui Gib. I. Mihăescu este cunoscută mai mult biografic, sub un aspect strict documentar, destinat să pună în lumină împrejurările debutului său literar. Nepublicate în volum de autor şi neselectate nici de editorii de mai tîrziu, primele sale povestiri, aproape necunoscute astăzi, cuprind o serie de note specifice şi abia în germene unele trăsături care se vor preciza şi dezvolta în scrierile lui viitoare. Un dublu interes ar putea să ne apropie astăzi de povestiri ca *Linia întîi*, *Cel din urmă cîrd* sau *Soldatul Nistor*. Este vorba, mai întîi, de trăsăturile generale momentului literar 1919, cu toate marile lui promisiuni şi aspiraţii, cu o efervescenţă şi o psihologie colectivă particulară, care urmau încordării războiului şi, în al doilea rînd, de afirmarea unei anume viziuni realiste pe care convenţia literaturizatoare nu reuşeşte s-o înăbuşe în scrisul tînărului debutant. Sîntem în etapa premergătoare marilor fantasme şi obsesii care vor cutreiera mai tîrziu scrisul lui Gib. I. Mihăescu, concurînd realitatea obiectivă. Un anumit interes pentru istoria literară porneşte tocmai din această împrejurare.

Poate cam didactică, cum a fost toată literatura acelui moment, o povestire ca *Linia întîi* oscilează între autenticitatea reportericească a faptului trăit şi ficţiunea propriu-zisă. Este interesant de reţinut că atunci cînd vorbim de partea rezistentă a acestor încercări, trebuie să privim de pe acum înăuntrul personajelor, mai greu de reţinut



Scanned with OKEN Scanner

după cartea lor de identitate socială. Scrisă stîngaci, această naraţiune ratează unele efecte dramatice, de care nu-i lipsită, rămînînd o simplă lecţie de umanitate : cazul de conştiinţă al unui tînăr care nu ştie ce viaţă va răpune arma sa. Nu oare acelaşi zbucium, într-o riguroasă limitare naţională, îl chinuia şi pe Apostol Bologa, la altă dimensiune spirituală, împingîndu-l la dezertare ? *Cel din urmă cîrd*, altă povestire de război, aminteşte, cu toate naivităţile ei, ceva de literatura similară a lui Sadoveanu sau Victor Ion Popa. Voicu, soldatul ţăran, a învăţat să omoare pe front din plăcere sportivă, şi se bucură mai mult de împuşcarea unui cocor decît a unui duşman. Povestirea nu are suficientă substanţă pentru o dezbatere asupra culpabilităţii omorului, voluntar sau involuntar, totdeauna condamnabil omeneşte, justificat de condiţiile frontului. Lăsînd să se vadă prea uşor părţile construite, naraţiunea pare să închidă şi o metaforă a nevinovăţiei răpuse brutal şi inutil într-o încleştare absurdă. *Soldatul Nistor*, a treia povestire de război din această perioadă, care merită să reţină atenţia, este mai bine construită. Naratorul, acelaşi elev plutonier, fire speculativă, obsedat de dramele „morţilor dintre linii", este pus în opoziţie cu soldatul Nistor, legat puternic de realitatea implacabilă, prins în angrenajul unor raţionamente care nu admit nici o abstracţiune. Şi în acest caz, autorul îşi demitizează personajele, trăgînd repede de pe faţa lor masca sublimă, oricîtă simpatie am vedea că-l îndreaptă spre ele, chiar cînd acestea se numesc, mai tîrziu : Andrei Lazăr, în *Braţul Andromedei*, Ragaiac, în *Rusoaica*, Mihai Aspru, în *Donna Alba*, ca să nu-l mai amintim şi pe Mihnea Băiatu din *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*, culorile acestui ultim „portret" fiind mai violente, pînă la satiră uneori. Gib. I. Mihăescu se dovedeşte de pe acum, într-o nuvelă ca *Soldatul Nistor*, un analist cu resurse bogate, în special în zugrăvirea psihologiilor elementare.

Aceluiaşi ciclu îi aparţin şi alte povestiri, tipărite între 1921—1922, nepublicate de autor în volumele de nuvele cunoscute, dar găsite demne de această cinste de editorii contemporani. Nu s-ar putea spune că între povestirile menţionate deja, publicate în „Luceafărul"



Scanned with OKEN Scanner

și „Sburătorul", și cele din urmă, apărute, cele mai multe, în „Gîndirea", ar fi diferențe prea mari ca valoare literară. Cu o substanță epică mai bogată și mai bine stăpînită, în aceste schițe își fac apariția elementele obsesive, care aveau să rețină pentru multă vreme atenția comentatorilor operei lui Gib. I. Mihăescu. Nicolae Manolescu, în studiul său din 1967, publicat ca prefață la cele două volume de nuvele tipărite de Editura pentru literatură, *Existența imaginară a lui Gib. I. Mihăescu,* vorbește de „tensiunea între real și imaginar" și chiar de „un interesant efect psihologic" descoperit mai ales în *Retragerea,* pentru a încheia cu această frază contradictorie : „Se înțelege, aceste povestiri, ca și altele din epoca începuturilor lui Gib. I. Mihăescu, sînt încă stîngace, scrise mai ales rău, fără subtilitate, și e îndoielnic că cineva ar fi putut bănui în ele înclinațiile ulterioare ale autorului" (p. VII). Această „tensiune între real și imaginar" despre care vorbește cu pătrundere criticul, după ce ea fusese observată și de alți comentatori (Al. Bădăuță, Ion Chinezu, Izabela Sadoveanu, printre cei dintîi), își află un punct de plecare încă în aceste povestiri de început, în care puteau fi bănuite, așadar, sub stîngăciile debutului, „înclinațiile ulterioare ale autorului".

Personajele acestor prime povestiri, soldații îndeosebi, intră în perimetrul unei experiențe directe a autorului și de aici rezultă, în primul rînd, tendința de a-i prezenta fără nici o cît de slabă intenție de apoteozare. Această tendință răspunde poate și unor sugestii pe care le făcea Lovinescu, frecventat de Gib. I. Mihăescu în perioada debutului, cînd denunța în „Sburătorul" [1] momentul literar anterior ca artificios, retoric și liric. Învățămintele unor experiențe nemijlocite se fac mereu simțite în schițele și povestirile din prima etapă a activității literare a lui Gib. I. Mihăescu. În *Cei din urmă,* zdrobiți de oboseală, un grup de soldați și un ofițer se retrag, chinuiți de imagini diferite, care se suprapun realității. Pe soldatul Mocanu — și din nou îl vedem pe autor pătrunzînd adînc în articulațiile psihologiei țărănești — îl torturează ima-

[1] *Războiul generator de literatură,* „Sburătorul", I, nr. 3, 1919, pp. 64—65.



Scanned with OKEN Scanner

ginile de acasă, iar pe căpitan teama de a nu fi lăsat singur în fața inamicului. Efectele fricii sînt urmărite în două direcții deosebite, manifestîndu-se destul de pregnant interesul autorului pentru suprarealitatea izvorîtă din frămîntările unor conștiințe în derută, apăsate de obsesii. *Retragerea* va pune în față aceeași psihologie rudimentară, cu reacțiuni limitate, în care se înfige o idee fixă, ce determină întregul comportament al personajului. Prezumția unui adulter, sugerat de ospitalitatea pe care i-o acordă o femeie care îl adăpostește, îl determină pe un soldat în retragere să comită un act monstruos, neputînd să desprindă bine imaginea soției „păcătoase", pe care o creează mintea sa înfierbîntată, și cea reală, a femeii înfricoșate de care abuzează, răzbunător, prin violență. În *Soarele,* drama soldaților care se gîndesc mereu acasă și-și păzesc, fără eroism de paradă, cu reacții firești și omenești, viața, este surprinsă în aceleași răsturnări brutale de conștiință, care-l opun pe erou realității distrugătoare.

În aceeași perioadă a începuturilor, scriitorul pare preocupat, cu intenții satirice mai mult, și de un alt tip uman, pe care îl vom întîlni, de altfel, și în scrierile viitoare ale prozatorului, tratat însă cu alte mijloace, mai sigure și mai complexe. Cine este Aldescu din schița *În tren,* a doua povestire de după debutul scriitorului, apărută tot în „Luceafărul" ? Ca toți bărbații lui Gib. I. Mihăescu, personajul urmărește un anume ideal feminin, chiar și cînd este vorba de cunoștințe întîmplătoare. Tensiunea dramatică se ivește odată cu alegerea mijloacelor prin care femeia poate fi cucerită. Ca și pentru alți eroi ai lui Gib. I. Mihăescu, Ragaiac, Aspru, Mihnea Băiatu, scopul îndreptățește orice mijloc, chiar și „escrocheria sentimentală". În schița *În tren,* autorul își urmărește cu ironie personajul, un student modest, luat drept mare muzician, cu complicitatea acestuia, de către o femeie frumoasă și cu gustul snob pentru oamenii celebri, oscilînd între efectele de umor și cele comice. Schița, înrudită cu farsele ușoare, își păstrează un anumit interes la lectură. Tînărul de aici este același personaj din *Rusoaica* și *Donna Alba,* înainte de investitura tragică. Supără, în astfel de povestiri, mai ales anumite „potriviri", apro-



Scanned with OKEN Scanner

pierile forțate, făcute, care se văd, așa cum se întîmplă și în primul său roman, *Brațul Andromedei*. Controlul lucid și ironic al autorului salvează bucata de ridicol, cu toate stîngăciile ei, cum este și cazul unei schițe ca *Figurina*, care reia, de data aceasta cu un literat și o protectoare a literelor, datele celei dintîi. Doamna Ifrim vrea să fie o „amantă celebră și ideală" și refuză să vadă că are în față, în persoana lui Bantaș, un biet ins fără nici un talent, fără imaginație și fără personalitate. Pentru a o cuceri, Bantaș acceptă cele mai degradante umilințe și din nou autorul este nevoit să evite alunecarea melodramatică, menținîndu-și, pînă la urmă, povestirea în cadrul convențional al farsei. Aceste povestiri de început, în care personajele se visează eroi, pe front, în muzică, în literatură, acoperindu-și un suflet nevolnic, sărac și scîncitor, n-au beneficiat de aprecierile contemporanilor : „La «Luceafărul», Gib ne-a dat o serie de schițe și nuvele cu eroi farsori, înfățișați într-o atmosferă de comic și de satiră. Ele au rămas pe dinafara volumelor tipărite de autor, care le-a judecat singur ca exerciții de început" [1]. Critica actuală păstrează, ușor modificată, aceeași imagine a debutului lui Gib. I. Mihăescu. Aceste povestiri depășesc, credem noi, simpla valoare a documentului literar prin elementele rezistente, care trimit la restul operei sale și care sînt scoase din aceleași sondaje îndrăznețe în psihologia personajelor. Mijloacele, fapt explicabil la un debutant, sînt încă rudimentare.

*Vedenia*, nuvelă scrisă în aceeași perioadă, citită în cercul revistei „Luceafărul", unde face o bună impresie, avea să fie tipărită abia cinci ani mai tîrziu, în „Gîndirea" (1924), într-o versiune îmbunătățită. Ea aparține, așadar, unei faze de tranziție, deși va fi culeasă abia în cel de al doilea volum de nuvele al autorului *(Vedenia*, 1929), cînd acesta era considerat, după succesul volumului *La „Grandiflora"* (1928), unul dintre cei mai de seamă nuveliști ai perioadei postbelice. Căpitanul Naicu din *Vedenia* este tot un farsor, un Moș Teacă lăudăros și ridicol, bun în grad, care face paradă de eroism la cazarmă și la cafenea, dar care preferă frontului siguranța căminului.

[1] „Gîndirea", 1935, XIV, 10, p. 490.



Inv. 110462

Scanned with OKEN Scanner

Numai în latura comică și satirică, nuvela ar fi fost reușită, dar scriitorul începe, de la un anume moment, să se lase prins de „cazul" eroului său, ros de o gelozie complicată cu teama de opinia publică și cu evidente manifestări de lașitate, și comicul se amestecă destul de penibil cu elemente tragice, pentru că nu-l putem lua în serios pe acest soț ridicol nici chiar cînd împrejurările aparent dramatice o impun. Acest lucru se întîmplă și în *Singuratecii*, dar mai ales în *Tabloul*, fapt remarcat, în studiul citat, de Nicolae Manolescu, precum și în *Zilele și nopțile unui student întîrziat*. Aceste oscilații în atitudinea autorului față de unii din eroii săi taie efectul comic, fără să reușească să-i ridice pe aceștia, copleșiți de ridicol, pînă la înălțimea unor destine tragice. Aventura căpitănesei cu ordonanța, cu totul inexplicabilă, dacă ar fi s-o privim cu seriozitate, este un bun subiect de anecdotă sau de farsă și a o pune sub pribegoana fatalității înseamnă a complica inutil lucrurile, pentru că de aici nu poate fi scoasă nici o justificare în plus pentru actele personajelor, care nu rezistă decît în cadrul unor situații comice, în care convenția este admisă de la început. Pe o pojghiță prea subțire a realității, se încearcă o evadare în fantastic ce nu reușește, cătușele situațiilor comice fiind prea grele. Mai ales căpitanul Naicu, care-și „forțează închipuirea ca tabloul să fie și mai sinistru", se sufocă de ridicol și toată scrierea pare mai degrabă o satiră a lașității și a lăudăroșeniei.

Același material epic, scos din experiența militară a autorului, avea să se fixeze la polul tragic abia în nuvela *Troița*, care marchează deplina maturizare artistică a unui talent robust ce-și căutase, în scrierile anterioare, modalitățile proprii de manifestare. Povestirea, care debutează între limite realiste foarte precis trase, aduce pe nesimțite personajele în preajma unei lumi halucinatorii, care-i acoperă cu umbrele ei mari, acaparatoare, fără să le mai lase posibilitatea întoarcerii în cea reală. Întîmplarea nu are, altfel, nimic extraordinar. Oamenii, trei soldați țărani de prin părțile Drăgășanilor, vorbesc și se mișcă firesc, schimbă glume și amintiri de acasă, grăbindu-se să nu-i prindă noaptea la o întoarcere banală din patrulare.



Scanned with OKEN Scanner

Treptat, acest tablou este învăluit, odată cu noaptea care se lasă și cu certitudinea că s-au rătăcit, cu tot ceea ce mintea dascălului Pălălaie, împunsă de spaimă și de lectura Apocalipsului, poate să scormonească. Realitatea amenințătoare se transformă într-o pedeapsă dezlănțuită de forțe supranaturale și scriitorul transcrie o excepțională pagină de prăbușire apocaliptică, folosind elementele naturii răscolite și eresurile populare: „Zăpada lumina de parcă era însăși ziua, pe care noaptea n-o mai alunga la asfințit, ci o prinsese în sfîrșit și o călca acum în picioare, strivînd-o sub greutatea întunericului etern. Prin lumina ei învinsă, cele trei umbre își duceau spaima înghețată în suflet spre cele șapte stele ale carului mare, căzut cu oiștea în pămînt. Totul era căzut, răsturnat, dărăpănat, totul se dărăpăna încă. Lăzile sfinților cădeau fără preget, spărgîndu-se una de alta cu zgomot nemaipomenit. Dracii cuceriseră cerul și aruncau de-acolo cu boarfe cu tot pe vechii stăpînitori. Dascălul Pălălaie privea încremenit carul ceresc rupt și azvîrlit ca o biată vechitură, și ochii îi lăcrămau. Printre lacrămi vedea cum toate stele se desprind de pe boltă, gata să curgă ca o ploaie de pietricele. Iar Tohatinul era șters de pe suprafața pămîntului. Și toate celelalte sate, orașe și măriri ale lumii, căci noaptea de apoi venise: noaptea lui Lucifer. Și era tocmai noaptea Domnului. Și el în zadar mai aluneca pe covorul de ziuă, împietrită și scîrțîietoare prin frigul fără margini. Capul îi înghețase de parcă era al unui om de zăpadă. Poate că așa se va preface lumea sub noua împărăție a întunericului!“ (*Nuvele*, I, p. 182). În preajma troiței pe care camarazii lui Pălălaie o aprind pentru a se apăra de frig, se încinge lupta între cer și oștile întunericului, sub privirea amenințătoare a lui Crist în flăcări, ceea ce înfierbîntă și mai mult imaginația ostașilor care aud trîmbițele judecății de apoi. Lumea reală se retrage total în fața celei imaginate. Această observație, care s-a făcut de mult, trebuie întregită cu corolarul ei. Procesele sufletești care-l conduc pe om în preajma halucinației sînt magistral justificate și amănunțite în *Troița*, ca și în multe alte proze ale autorului. Am putea vorbi chiar de o bază realistă de la care se pornește în investigarea pă-



Scanned with OKEN Scanner

trunzătoare a devierilor din conştiinţa personajelor sale şi credem că aici trebuie căutată nota distinctivă, esenţială, a prozei lui Gib. I. Mihăescu.

În lumea reală a lui Gib. I. Mihăescu nu se petrece, dacă ne raportăm la nuvele mai ales, mare lucru, cum au constatat încă primii comentatori ai operei sale (Al. Bădăuţă, în „Gîndirea", nr. 5, 1929 şi Izabela Sadoveanu, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 488, din 13 aprilie 1930). Cu toate acestea, s-a vorbit, pe bună dreptate, în aceleaşi comentarii critice, de realismul prezentării oraşului de provincie în proza autorului : în nuvele şi în primul său roman, *Braţul Andromedei*. Fără îndoială că judecata aceasta era îndreptăţită şi de contrastul pe care-l făcea literatura lui Gib. I. Mihăescu faţă de proza semănătoristă. Eroii săi (inadaptabilitatea lor fiind de altă natură) nu cunosc boala dezrădăcinării, asupra căreia s-a insistat atîta în literatura credincioasă tradiţiilor rurale, care propunea, voit sau nevoit, o imagine falsă a oraşului. În tîrgul din nuvelele lui Gib. I. Mihăescu, al cărui arhetip putea să fie oraşul natal, Drăgăşanii, mici şi mari proprietari, negustori şi funcţionari se întîlnesc la mese epopeice, cu grătar complicat şi vinuri de soi, fac dragoste fără complicaţii idilice, bîrfesc cam în jurul aceluiaşi subiect, viaţa conjugală a prietenilor *(La „Grandiflora")*, ţes intrigi *(Scuarul)*, mai ales amoroase, dar şi politice *(Monumentul)*, aleargă între oraş şi moşie, joacă, doborîţi de patimă, cărţi *(Jucătorul)*, sau se ţin de farse groase *(Vin nou)*. Alături se află altă lume, a micilor funcţionari, care încearcă să-i imite pe ceilalţi *(Filodor)*, lumea birourilor igrasioase din oraşele de provincie sau din capitală *(Urîtul)*, a cîrciumilor afumate, a oamenilor necăjiţi, a birjarilor şi a prostituatelor *(Coşul cu tîrguieli, În goană)*, o umanitate măruntă care se hrăneşte tot din iluzii. Pentru toată această lume amestecată, realitatea devine inacceptabilă din cu totul alte motive decît în proza tradiţională şi interesul scriitorului se dirijează către analiza stărilor sufleteşti din care se ivesc fantasmele care o substituie.

Concurenţa dintre vis şi realitate în opera lui Gib. I. Mihăeseu se exteriorizează, în special după 1922, mai



Scanned with OKEN Scanner

ales în tribulațiile erotice ale personajelor. Poate că în nici o nuvelă a autorului ea nu se produce cu mai multă violență ca în *La „Grandiflora"*, tocmai pentru că personajul central, Sava Manaru, pare atît de terestru. Insistența autorului în descrierea mediului, a chefurilor prelungite și dezmățate, plăcerea meselor încărcate, în care mirosurile și culorile cărnii trimit către un senzualism inferior, ridică, aparent, o barieră de netrecut în calea privirii lăuntrice. Pe acest fundal al vieții de provincie, într-un orășel de viticultori, pictat în culori nemiloase, scriitorul imaginează drama căderii lui Manaru. Bărbat puternic, temut și invidiat de tot tîrgul, Manaru este departe de nevolnicii cuceritori cuceriți din povestirile de început, prefigurînd, într-o formă inferioară, caracterele tari, neînduplecate, ale lui Ragaiac sau Aspru. Ce-l tulbură pe eroul nuvelei lui Gib. I. Mihăescu, aducîndu-l în pragul disperării și la crimă? Sava Manaru face o criză a puterii virile. Bărbăția, pentru aceste naturi neevoluate, înseamnă putere absolută, ceea ce se traduce în plan erotic prin posesiune și supunere. De altfel pentru toți cei care împărtășesc mentalitatea lui Manaru, femeia este, după interpretarea populară a legendei biblice cu privire la păcatul originar, un vinovat aprioric. Înșelat de soția sa cu un prieten, Sava Manaru își propune, pentru a se răzbuna, să demonstreze practic această credință populară. Bolnav de orgoliu, nu suferă atît din cauza adulterului soției, care nici nu-l interesează, izolată la vie și în deplina lui putere. Opinia orașului îi mîngîie, în schimb, sau îi rănește vanitatea virilă, după cum simte venind de la ea valul de admirație pentru cuceririle sale răzbunătoare sau de compătimire ipocrită pentru situația sa de soț înșelat: „Ah, ochiul ăsta scormonitor al mulțimii cum taie și cum sfîșie, cum doare! Acum i-a frînt tăria, l-a uluit, l-a înfricoșat" (I, p. 274). Prozatorul descrie, așadar, un caz de hipertrofie a mîndriei virile și mai puțin o dramă a gelozie. Întîlnind, în sfîrșit, o femeie care-l convinge, prin rezistența pe care i-o opune, că și soția sa ar fi putut face la fel, întreaga demonstrație cade și Manaru îl va ucide pe înșelător. Cu aceasta, teroarea brutală, depășind limitele realită-



Scanned with OKEN Scanner

ţii, pe care o răspîndeşte în jur absurda vînătoare a lui Manaru, ia sfîrşit. Există, în nuvela lui Gib. I. Mihăescu, o complicitate egoistă, care-i ţine strîns uniţi pe aceşti oameni cu interese atît de diferite. Manaru n-o compătimeşte pe femeia care s-a sinucis din cauza lui. Ramură, seducătorul soţiei sale, este total nepăsător faţă de victima lui Manaru, de moartea căreia, într-un fel, în acest lanţ absurd, este şi el răspunzător. Cuceririle lui Manaru îi bucură pe cei care suferiseră deja această batjocoră. La sfîrşit, uciderea lui Ramură capătă caracterul unei crime colective. Pentru cei mai mulţi dintre aceşti „orăşeni tihniţi şi excitaţi" de aceste evenimente extraordinare, care le tulbură profund existenţa banală, crima aceasta devine un mijloc de a îndepărta doi rivali deodată. Voit sau întîmplător, nuvela urcă spre satiră şi capătă un sens moralizator, crima fiind urmată de pedeapsă.

O victimă a imaginaţiei este şi Glogovan din nuvela *Întîmplarea*. Personajul, un gelos stăpînit de aceeaşi tiranie virilă a posesiunii absolute, în care intră pînă şi gîndurile femeii, se rătăceşte complet în propriile sale combinaţii, care au o foarte slabă atingere cu realitatea. Construind ipoteza unui viol, Glogovan îşi pune întrebarea absurdă, în ce măsură soţia sa s-ar putea face vinovată prin gesturile şi atitudinea ei faţă de agresor. În această nuvelă, mai mult decît în *La „Grandiflora"*, hotarele dintre lumea reală şi cea imaginată au fost complet ridicate. Datorită „întîmplării", scena imaginată în timp ce partenerii dramei traversează un codru plin de umbre mişcătoare şi de tîlhari devine realitate, spre completa confuzie a eroului, care nu mai poate desluşi adevărul de izvodirile minţii sale, chinuit de aceleaşi întrebări asupra fidelităţii soţiei. Nuvela mai are un tîlc : întîmplarea ne poate dezvălui altfel decît ne place să ne închipuim că sîntem în realitate, din cauză că n-am avut prilejul să ne manifestăm în sensul latenţelor noastre, bune sau rele. Curajosul se poate dovedi laş şi viteazul fricos, pentru că numai „întîmplarea le dezvăluie într-adevăr pe toate" (I, p. 38). Glogovan, neconvins de evidenţă, tiranizat de orgoliu, îşi lasă cugetul bîntuit de fantome. Nici Botonan, din *Poarta de fier*, nu are vreun



Scanned with OKEN Scanner

motiv temeinic să-și bănuiască soția de infidelitate și cu toate acestea, în spatele unei porți de cazarmă, își imaginează, împotriva realității, care devine plan secund, scenele cele mai absurde ale adulterului. Sufletul lui Rărunc din *Scuarul* este devastat de aceeași bănuială. Realitatea dramatică și amenințătoare care-l pune în conflict cu concetățenii dispare, în sufletul personajului instalîndu-se, uriașă, ideea fixă, distrugătoare, a necredinței care trebuie pedepsită pentru mîngîierea demnității virile ultragiate. Abia revenit de la hotarele morții, după o gravă boală, Moinaru din *Singuratecii,* complet nepăsător la suferința de alături, abstras realității spitalului, își lasă imaginația turmentată de deliciile răzbunării înjosirilor, reale sau imaginate, la care îl supune Geneta. Chirurgul din *Mîna,* pradă acelorași fantasme, va avea puterea să ierte, dar se va sinucide, amintind de Radu Șerban din *Donna Alba,* gelozia aflîndu-se, de data aceasta, într-o curioasă complicitate cu orgoliul profesional. Aceste voințe tari se dovedesc extrem de fragile, ca oțelurile fine, și se pot frînge cu ușurință cînd li se rupe echilibrul interior. O linie sinuoasă cîteodată, dar întotdeauna vizibilă, conduce de la Manaru la Glogovan, Botoran sau doctorul din *Mîna.* Toate aceste personaje sufăr de ceea ce s-ar putea numi complexul lui Othello.

Nu întotdeauna, acesta rămînînd totuși cazul frecvent, sursa halucinațiilor este gelozia. Ea poate fi doar o simplă obsesie erotică sau frica de păcat. Interesantă, din punctul de vedere, cît și prin poezia pe care o degajă, este nuvela *Frigul.* O femeie claustrată la moșie, ca soția lui Manaru la vie, de un soț la fel de tiranic, care își apără feuda sentimentală cu cîinii și cu logofeții, își prepară, într-o ambianță de neliniște, care merge pînă la teroare, adulterul. Renunțările, oscilațiile, revenirile, decizia sînt un bun prilej pentru o analiză a subconștientului într-un moment de mare apăsare și într-o corespondență deplină cu un tablou de natură dominat de lumini sîngerii, de umbre și de învăluirile primejdioase și ispititoare ale frigului. Sîntem lăsați să înțelegem că eroina se va sinucide prin îngheț de teama delațiunii vechilului, frigul, amenințarea necunoscută, devenind o metaforă a izbăvirii și purificării pentru această conștiință surpată de fantasme.

Un foarte interesant caz de obsesie sexuală, prin inedițul situației, îl oferă *Noaptea focurilor*. Țăranii de aici, în plină noapte a focurilor din 1907, par mai preocupați de boieroaicele prizoniere la conac decît de pămîntul pentru care porniseră răzmeriţa : „Facem moarte de om dacă s-o amesteca striin la domnișoarele noastre... Fiecare sat să-și vadă de boieroaicele lui..." (II, p. 308). Tînărul ţăran care rostește această frază amenințătoare este ros de aceeași dorință a femeii inaccesibile, ca mulți dintre eroii lui Gib. I. Mihăescu. Asistăm, pornind de aici, la un joc de imaginații aţîţate, desfășurat în dublă partidă, asediatori-asediați, care mută accentul de pe social către același abis al dorinței refulate. În timp ce cea mai tînără dintre femeile asediate la conac de țăranii răzvrătiți se vede urmărită de ochi plini de dorință și, cu imaginația febrilă, construiește în spatele realității, după procedeul atît de cunoscut în literatura lui Gib. I. Mihăescu, o a doua, concurentă, boierul Take Asan, comparabil cu bătrînul Iuga din *Răscoala* lui Rebreanu, dar mai viclean, mai puţin gnav, farsor, pregătește o lovitură de teatru, care-i va dezarma pe răzvrătiţi, oprind această înfruntare de dorințe, în prag de a evolua tragic, cu o soluție în care bănuim din nou controlul ironic al scriitorului. Artemie din nuvela *Între porţelanuri* face o obsesie puternică pentru soția unui prieten. Întocmai ca în alte scrieri ale lui Gib. I. Mihăescu, personajul suferă de atracția fructului oprit prin bariere sociale sau, în cazul de față, morale. Artificială, nuvela *Tabloul* aduce aproape același caz, aceeași cădere a personajului principal, totală de data aceasta, fără posibilitatea recuperării morale, pentru obținerea grațiilor femeii dorite. Dincolo de puterea obsesiei, care-i prilejuiește autorului pagini dense, se alunecă în prea multe speculații și concurența real-imaginar pare artificială de data aceasta. *Femeia de ciocolată* ratează tot din această cauză în artificios și convențional, în complicații inutile, în retorism și discursivitate patetică, fără nici o profunzime. Abisul sufletesc nu mai este surprins în elementele care-i motivează mișcările, oricît de neprăvăzute, interesul mutîndu-se asupra unor complicații bolnăvicioase, un soi de masochism de neînțeles, în care se complace eroul principal.



Scanned with OKEN Scanner

Izvorul multor obsesii de care sufăr personajele din nuvelele lui Gb. I. Mihăescu este boala. Foarte concludentă în acest sens este nuvela, bine strînsă în armătura argumentelor psihologice, *Semnele lui Dănuţ*. Deasupra realităţii atîrnă un cer greu, încărcat de fatalitate, căreia nu i se poate nimeni sustrage, oricîte încercări, disperate, tragice, ar face. Eroul are presentimentul catastrofei spre care se îndreaptă fără putinţa întoarcerii şi toată construcţia nuvelei ar putea lesne aluneca în artificios dacă prozatorul n-ar fi un maestru al analizei conştiinţelor dereglate. Din nou întîmplarea îl pune pe om în opoziţie cu propria sa conştiinţă, dezvăluindu-i straturi ignorate. Pradă halucinaţiilor care-l scot cu totul din lumea reală, Grigore Dănuţ, şeful staţiei Bobeni, năpădit de frigurile care „îi leşinau sufletul, îi paralizau voinţa, şi zugrăveau pe fondul închipuirii gîndurile cele mai sumbre“, îşi imaginează fata, bolnavă şi ea de friguri, pe moarte, într-un compartiment al trenului cu care trebuia să vină în vacanţă. Absorbit complet de fantasmele imaginaţiei, şeful de gară dă greşit o plecare liberă şi se află acum, în mod real, în faţa unei catastrofe. „Întîmplarea“ îl va arăta pe Dănuţ într-o ipostază pe care acest bun tată de familie nu şi-o putea bănui. Cînd, într-un moment de luciditate, îşi dă seama de greşeală, nu face nimic pentru a îndrepta lucrurile şi a salva vieţile ameninţate, printre care şi aceea a fiicei sale, nu mărturiseşte nimic, şi se îndreaptă orbeşte în direcţia destinului său tragic. Numai cei care n-au înfruntat întîmplarea verificatoare de conştiinţe îşi mai păstrează iluziile, pare să spună, din nou, în subtext, autorul, pentru că hotarul dintre ceea ce este ştiut de noi şi despre noi şi ceea ce ignorăm este în permanenţă nesigur. În *Piaza*, un tînăr se stinge ros de o boală necruţătoare şi toată nuvela pluteşte în teroarea morţii implacabile. Realitatea, judecata raţională sînt din nou puse în umbră de închipuirea eroilor, elementele psihologice cu care este urmărită această derută fiind desfăcute, ca peste tot, în pătrunzătoare scrutări realiste. Emanoil trăieşte un puternic sentiment de culpabilitate faţă de Ionică, fratele său bolnav, din cauza unei atracţii nemărturisite, cu



Scanned with OKEN Scanner

grijă tăinuită în subconștient, revelată întîmplător, pentru fata pe care acesta o iubește. Aceeași tentație a drumului pieziș, ascuns, controlat și interzis de morală, și devierea inevitabilă într-un act compensatoriu, absurd. Sub presiuni inconștiente, Emanoil va face eforturi pentru a găsi și aduce din nou acasă o pisică alungată, piaza rea, încercînd să-și salveze, în felul acesta, fratele din preajma morții și să scape de acest chinuitor sentiment de culpabilitate instalat odată cu privirile complice aruncate de Erminia la provocările sale. Autorul încearcă să dezvăluie din nou, dincolo de aparență, de suprafața văzută a realității, abisurile care ne călăuzesc actele.

O nuvelă cu un loc aparte printre celelalte scrieri ale lui Gib. I. Mihăescu este, fără îndoială, *Urîtul*. Contestată de Eugen Lovinescu, care descoperă în ea prea multe trivialități, menționată de Nicolae Manolescu în prefața citată „pentru substratul ironic mai evident" (p. XIII), ea se va bucura, în schimb, de o atenție deosebită din partea lui Nicolae Balotă în studiul *Universul obsesiv în nuvelistica lui Gib. Mihăescu*, din „Tribuna", nr. 46, 1969. Criticul face o temerară apropiere, cu invocarea unor nume de scriitori de mare notorietate din alte literaturi, din cea germană îndeosebi, între nuvelele lui Gib. I. Mihăescu și expresionism, de care, cel puțin teoretic, autorul român era străin. Dintre toate scrierile analizate de Nicolae Balotă, *Urîtul* se apropie cel mai mult de viziunea și tehnica expresioniștilor. Pentru noi, suprarealitatea grotescă din nuvela aceasta se clădește temeinic pe o realitate socială foarte pătrunzător investigată, cu intenții satirice, de către scriitor. Atenția sa se oprește asupra faunei unei periferii dintr-un cartier mărginaș al capitalei, proiectată într-o lume de monștri fizici și morali. Așa numitele trivialități de aici formează, de fapt, materialul concret al unei alegorii cu morala destul de transparentă, deși autorul se ferește întotdeauna să rostească discursuri tendențioase. Procedeul este folosit pe larg de Arghezi în proza satirică. Urîtul înseamnă încătușarea în zonele inferioare, degradate și degradante, ale vieții, luînd în imaginația personajului principal curioase înfățișări zoomorfice și antropomorfice. O anumită insistență în etalarea hidosului, care ne ține fără



Scanned with OKEN Scanner

cruțare înlețiți într-o lume de coșmar, nu se mai întîlnește, în altă parte, în scrisul nuvelistului, care, altfel, nu disprețuiește violența. Nu vedem, așadar, cum i-am putea reproșa scriitorului materialul acestei metafore parabolă, fără să avem impresia că punem sub aceeași acuză și bubele purulente ale biblicului Iov.

Fără îndoială unul dintre cei mai valoroși nuveliști români, Gib. I. Mihăescu a rămas, spre deosebire de alți prozatori, credincios acestei specii pînă la stingerea sa din viață. În 1935, îi apăreau două dintre cele mai bune nuvele ale sale : *Noaptea focurilor* și *Visul*[2]. Romanele pe care le-a publicat, începînd din 1930, aproape an de an, nu l-au despărțit niciodată de plăcerea prozei concentrate. Pe un spațiu îngust de viață, cîtă se oglindește în literatura sa, scriitorul a reușit să obțină un maximum de încordare dramatică, înaintînd, atît în nuvele cît și în romane, pe o singură dominantă sufletească, pe care am putea-o numi, de la caz la caz, orgoliu viril, tirania posesiunii, gelozie, dorință, ispita care dezvoltă, voința de a înfrunta constrîngerea morală și socială, dezechilibrul maladiv, toate fiind surse ale unor manifestări în care psihologicul se învecinează cu fiziologicul — prilej pentru autor de a combina procedee realiste cu altele naturaliste — pentru a proiecta în afară imaginea unei lumi fantastice, tulburătoare și devoratoare, lipită pe cea reală. Reprezentînd psihologii elementare, personajele lui Gib. I. Mihăescu, lipsite de dialectica mai subtilă a unei vieți spirituale rafinate și complexe, nu sînt capabile de înfrînare și redresare morală, rămîn pradă tenebrelor și prăbușirii inevitabile. De aici și atmosfera grea de predestinare din nuvelele sale. În legătură cu aceste numeroase cazuri de monomanie și teroare obsesională, erotică mai ales, din literatura lui Gib. I. Mihăescu, s-a vorbit mult, începînd cu G. Călinescu, care se oprește, în analizele din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, în special asupra modului cum definește

---

[2] Prima în „Revista fundațiilor regale", nr. 11, a adoua în volumul antologic editat de Ion Agîrbiceanu, *Nuvele inedite*, Editura „Adevărul", 1935.



Scanned with OKEN Scanner

scriitorul „condiția virilă", de imaginația care substituie viața pe care autorul n-a putut-o trăi din plin, așa cum ar fi dorit-o, din cauza bolii. Literatura acestui scriitor ar ilustra deci unul dintre cele mai tipice cazuri de defulare, cum ar spune discipolii lui Freud. Explicația, adevărată în parte, în latura verificabilă însă în orice scriere literară, nu poate satisface în întregime. Am cita aici doar un singur amănunt extras din opera scriitorului, după noi suficient de revelator. Manaru din *La „Grandiflora"* este un obsedat sexual și s-ar părea că scriitorul „a inventat", în finalul nuvelei, o ultimă scenă, care să marcheze, cu și mai multă putere, sufletul acestui personaj torturat de imaginile copulațiunii. Pe pirostriile infernului zugrăvit pe zidul din pridvorul bisericii lîngă care se oprește Manaru, hăituit, după comiterea crimei, de agenții poliției, acesta, gustînd deliciile răzbunării, o vede pe propria sa soție, sub chipul „unei femei, pe care doi draci o țin chincită pe pirostrii, astfel ca flăcările pedepsei să-i mîngîie, cu limbile lor arzătoare, izvorul de plăceri și de vieți, prihănitul izvor al vieții" (I, p. 318). Cîte nu s-ar putea fantaza, pornind numai de la această scenă, stimulați de psihanaliză, dacă n-am ști că scriitorul a reprodus aidoma, în nuvela sa, imaginea infernului de pe zidul unei biserici din Drăgașani, zidită, după cum ne arată pisania, în 1834. Iată de ce ne place să vedem aici mai curînd un reflex al unei viziuni populare, cu izvoarele în Biblie, asupra „păcatului", a condiției bărbatului și a femeii care-l ispitește. Nu este oare aceeași viziune din primele sale povestiri ? Lăsînd deoparte biografia care, oricum, nu poate oferi decît explicații parțiale asupra operei, vom constata influența unui anume verism psihologic pe care îl propunea o orientare mai generală în proza epocii. Să nu uităm, de altfel, nici pasiunea scriitorului pentru pictura realistă a mediului de provincie. Iată de ce, într-un moment cînd se insistă asupra universului obsesiv, imaginar, al lui Gib. I. Mihăescu, socotim că este necesar să subliniem că proza sa aparține, în primul rînd, realismului.

Scanned with OKEN Scanner

# IUBIREA PENTRU ANDROMEDA

Lăudat mult de critica timpului, deși se fac și cîteva rezerve, mai ales de ordin tehnic, *Brațul Andromedei*, primul roman al lui Gib. I. Mihăescu, a fost, începînd cu G. Călinescu, sistematic contestat. Timpul pare să fi lucrat și el în defavoarea romanului, distanțînd și mai mult cele două opinii, încît astăzi *Brațul Andromedei* mai este pomenit doar pentru a ilustra că nuvelistul Gib. I. Mihăescu, unanim apreciat, care se încumeta în 1930 să debuteze ca romancier, pășea stîngaci pe această cale. În ciuda unor neajunsuri evidente, acest roman de început în cariera scriitorului este totuși departe de a reprezenta un eșec sub raport artistic și se leagă perfect — anunțînd-o în ceea ce are mai bun și mai rezistent — de toată literatura ulterioară a autorului și mai ales de cele două romane care i-au stabilit definitiv reputația, *Rusoaica* și *Donna Alba*. Punerea din nou în discuție a acestui text, după ce am uitat toate judecățile gata făcute care-l dezavantajează și se perpetuează cu rapiditatea și forța oricărei negații, ne apare nu ca un gest reparator — autorul nu are nevoie de așa ceva— ci numai oportun.

Romanul pare, la început, că ne va introduce într-o dramă socială. Într-un oraș, care poartă amintirea aceluiași Drăgășani, agitațiile politice, de grup, scot la suprafață personalitatea voluntară, despotică, a domnului

Cornoiu. Personajul numărul unu al oraşului este comparabil cu Manaru din nuvela *La „Grandiflora"*, înainte de fixaţia lui sufletească, pentru pofta lui de viaţă la nivelul simţurilor, sau, mai mult poate, cu Costache Constandache din *Monumentul*, unde direcţiile satirei sînt mai evidente şi personajul mai schematic, un stăpîn absolut, ca şi Cornoiu, pe destinul concetăţenilor săi. Cei care intră în cercul Cornoiu — Constandache ajung, ceilalţi se pierd, nedovedind capacitatea de adaptare necesară, ca profesorul Andrei Lazăr din *Braţul Andromedei*. G. Călinescu, oprindu-se în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* asupra acestui aspect, pe larg subliniat ca realizat în critica anterioară, va observa originalitatea autorului, în comparaţie cu un Brătescu-Voineşti de exemplu, în caracterizarea „adaptabililor" (p. 678). Necruţător cu această carte de început a lui Gib. I. Mihăescu, G. Călinescu, fără să insiste, formulîndu-şi repede rezervele, va deschide, în acelaşi timp, una din perspectivele din care poate fi reclamat pentru *Braţul Andromedei* un loc aparte, de loc lipsit de interes, în literatura noastră. Dacă alţi critici i-au acordat romancierului pentru aceeaşi carte prea mulţi lauri, nu-i mai puţin adevărat, ceea ce se cuvine din nou subliniat, că în paginile ei, ca şi în nuvelele anterioare, continuîndu-le şi în felul acesta, prozatorul va prezenta, fără rătăciri prea mari din punct de vedere artistic, o faţă nouă, mai aproape de adevăr decît în literatura anterioară, a oraşului românesc de provincie. Rămîne de văzut cîtă ambiţie punea Gib. I. Mihăescu în realizarea unei literaturi astfel orientate. După părerea noastră, aceasta este mai mare decît se crede în general şi a fost investită atît în nuvelele sale cît şi în romane. Plăcerea observaţiei pe viu, despre care vorbeşte Cezar Petrescu în numărul comemorativ pe care i-l consacră „Gîndirea" imediat după moartea sa [1], este pentru noi un argument dintre cele mai puternice. Fără nuvelele lui Gib. I. Mihăescu şi fără acest roman, viaţa oraşului de provincie (place sau nu place formularea, tema este prea frecventă în literatura ro-

[1] *Amintiri dintr-o viaţă moartă*, nr. 10, dec. 1935, p. 510.



Scanned with OKEN Scanner

mână ca s-o putem ignora de dragul unui, adeseori, fals protest împotriva sociologismului) s-ar fi înfăţişat mai palid artisticeşte şi cu mari lacune.

Nu vom întreprinde o ilustrare de detaliu, pentru că nu aceasta urmărim, ci ne vom opri asupra unui singur episod. Este vorba de întrunirea politică de acasă de la Cornoiu, scenă zugrăvită de un scriitor care-şi stăpîneşte bine mijloacele realiste. Fără ca umorul şi ironia să se transforme în sarcasm caragialean, deşi sînt tendinţe, personajele îşi păstrează mai bine, cu toate schematizările satirice, căldura umană. Această scenă de salon politic — paginile sînt cu totul noi în literatura noastră — se animează într-un mod particular prin prezenţa doamnei Cornoiu, amfitrioană inteligentă, care aduce o notă aparte, de frivolitate şi senzualitate, în rigorismul unor discuţii politice, deturnînd atenţiile. Romanul nu-i deloc lipsit de intenţii satirice, ci doar încearcă să se ferească de prea multe simplificări în alb şi negru, cum se întîmplă adesea în scrierile de acest gen. De aici rezultă însă unele inegalităţi. Intr-un mediu controlat întotdeauna, nu însă prin toate personajele, de ironia autorului, Andrei Lazăr face o notă discordantă. Efectele neplăcute, ca şi în *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*, rezultă din interferenţa unor elemente eterogene, de unde impresia de căutat, de construit, de artificios şi chiar de fals, mai ales către sfîrşitul cărţii, în portretizarea acestui ingenuu profesor de ştiinţe exacte.

A vrut autorul să construiască în *Braţul Andromedei* o antiteză, cu toate riscurile simplificatoare pe care le comportă o astfel de întreprindere, între mediul parvenitismului politic şi lumea de sensibilitate şi poezie, singura în care se simte bine iubitorul de stele Andrei Lazăr ? Fără îndoială că da, dar se va ţine departe de soluţia comună a inadaptabilului care refuză, din scrupul moral, „acomodarea“ şi se prăbuşeşte. Inadaptabilitatea lui Lazăr nu trebuie căutată în afara lui, în mediul exterior pe care nu-l cunoaşte nici ca bun nici ca rău, fiind complet străin de el, ci în el însuşi. G. Călinescu va vorbi de „drama bărbatului“, indicîndu-l pe Andrei Lazăr ca pe un înfrînt erotic. Personajul trăieşte aşadar



Scanned with OKEN Scanner

o dramă profund individuală. Intr-un fel *Brațul Andromedei* este romanul timidității — și nu putem indica multe scrieri asemănătoare în literatura română — situîndu-se, în consecință, dincolo de problema socială a adaptării la un mediu dat, deși acest mediu are în carte o prezență concretă copleșitoare. Aici este nota nouă pe care o aduce Gib. I. Mihăescu în elaborarea unei teme atît de frecvente în literatura noastră, timp îndelungat preocupată de procesul de orășenizare a societății românești, care a fost brusc și de aceea dificil, cu cunoscutul divorț dintre individ și mediu.

Romanul va evolua însă de la epica socială, cum se angajează la început, către o proză tot mai pronunțat lirică. Și este atîta puritate în această carte, în paginile în care timidul Andrei Lazăr, mai fantast cu cît trebuia să devină mai decis față de doamna Cornoiu, se plimbă, cu capul plin de închipuiri, pe marginea prăpastiei. Scriitorul folosește prilejul pentru o excelentă analiză a proceselor timidității. Dacă este vorba să-l considerăm pe Gib. I. Mihăescu, cum face Nicolae Manolescu, cu perfectă dreptate, în studiul introductiv la ediția de nuvele din 1967, ca pe un scriitor care „a creat un stil", nu putem ignora, privind acest roman în latura lui poetică, o serie de coincidențe cu literatura lui Mihail Sebastian. Deși apropierea s-a mai făcut, chiar în studiul amintit, rămîne încă de văzut în ce măsură Sebastian este tributar în *Steaua fără nume* acestui roman. După părerea noastră, într-o măsură foarte mare, pînă la unele aproape inexplicabile identități, dacă n-am avea în vedere o anume putere de sugestie pe care o poate degaja romanul lui Gib. I. Mihăescu, cu atîtea contingențe lirice. Al. I. Philippide, un critic deci cu sensibilitate de poet, va vorbi pentru prima dată de patetismul acestei cărți [2], iar G. Călinescu va observa, la rîndul lui, că „substanța romanului e de natură poetică" (op. cit., p. 679). Filonul liric la Gib. I. Mihăescu și Mihail Sebastian este fără îndoială congener, dar netransmis, pe cînd mijloacele în care se concretizează sînt de

[2] Viața românească, XXII, 1930, nr. 4 și 5, p. 147.



Scanned with OKEN Scanner

influență. Conștient sau inconștient, această influență pornește de la Gib. I. Mihăescu către Sebastian : pasiunea aștrilor, poezia cosmică, dorința de evaziune pe această cale dintr-o lume, dacă nu rea, pentru că eroii n-o apreciază critic, atunci prea mică pentru setea lor de taină, îi apropie pe Andrei Lazăr și pe Miroiu, acești bizari profesori din punctul de vedere al tîrgului în care locuiesc, așa cum, pînă la un punct, doamna Cornoiu stă alături de Mona, frumoasa necunoscută din *Steaua fără nume*.

Și în acest roman viața exterioară a celor mai multe personaje, mai bogată oricum ca în nuvele, se șterge, prelungindu-se lăuntric, pentru ca de acolo să lucreze ascuns, tulburînd conștiințele, antrenînd în valuri mari subconștientul, pentru a răzbi iarăși la suprafață, într-o lume imaginară, halucinantă, modificată după modelul interior, substanțial deosebită și într-o permanentă concurență cu cea reală. In această a doua lume își găsește refugiul și Andrei Lazăr. Cînd amenințarea se va ivi și în preajma iluziei — mașina inventată, un fel de perpetuum mobile, refuză să funcționeze — el se va prăbuși definitiv, nesuportînd realitatea. Doi critici, astăzi aproape uitați, au subliniat, la apariția romanului *Brațul Andromedei*, această propensiune a lui Gib. I. Mihăescu pentru analiza stărilor de subconștiință, cu inevitabilul refugiu într-o lume visată. Pentru că ideile lor trăiesc în ultimele studii consacrate lui Gib. I. Mihăescu socotim utilă și dreaptă risipirea acestui anonimat. Ion Chinezu va nota în *Darul vremii* [3], fără să ezite, „constanta preocupare de a desprinde imboldul unei acțiuni, trăsăturile unui caracter din negura subconștientului", indicînd cu siguranță un drum pe care va merge întreaga exegeză viitoare a operei lui Gib. I. Mihăescu, uneori chiar în dauna altor aspecte, care țin de lumea exterioară, de loc neglijabile după părerea noastră : „Astfel linia dintre „normal" și „anormal" se înconvoaie, se șterge, planul realității limpezi și cel al sugestiei se confundă și în cadrul de extremă simplitate al po-

[3] Cronica literară la *Brațul Andromedei*, nr. 3, aprilie 1930, pp. 84—86.



Scanned with OKEN Scanner

vestirilor lui Gib. I. Mihăescu lucrurile şi feţele cele mai comune capătă semnificaţii de vis, de halucinaţii". Hotarele dintre real şi imaginar devin atît de nesigure încît păşim într-o lume de înfruntări tragice : „Această tulburătoare invazie a subconştientului în planul realităţii dă dimensiuni fantastice, de mare tragedie, întîmplărilor celor mai de rînd". In acelaşi timp cu Ion Chinezu, Izabela Sadoveanu se arată într-o deplină concordanţă cu aceste idei : „Faţa sub care se prezintă această lume, care bea, chefuieşte, face dragoste şi flecăreşte, este numai aparentă. Spiritul cititorului este surprins, ca în tot ce a produs tînărul scriitor, de contrastul dintre această aparenţă stearsă, banală şi între metafizica, metalogica, ce formează fondul larg şi profund al acestor gesturi de toate zilele". Surprinde şi aici justeţea generalizării la tot ce scrisese mai bun pînă atunci Gib. I. Mihăescu, confirmată după aceea de întreaga sa operă literară. Dacă adăugăm şi nuanţările lui G. Călinescu, avem tot ce s-a scris mai profund despre autorul *Rusoaicei*.

Care este lumea interioară a lui Andrei Lazăr şi ce raporturi se stabilesc cu cea exterioară, în conştiinţa acestui nou tip de inadaptabil ? Nu-i lipsit de interes să-l privim cu ochii lui Cornoiu, omul acţiunilor concrete şi neînduplecate, opusul lui Lazăr : „E un individ foarte curios, continuă dînsul conversaţia întreruptă. Se mai ocupă şi cu astronomia. Asta desigur n-ar fi prea de mirat din partea lui, care e profesor de matematici şi de ştiinţe. Dar ce-i curios e că de curînd şi-a comandat din străinătate o lunetă, care l-a costat treizeci şi cinci de mii de lei... Un profesor care-şi economiseşte leafa, pe sărăcia asta, ca să-şi cumpere ceva, e desigur lăudabil. Dar cînd acest ceva e un ochean..." (p. 6). Andrei Lazăr este de la început rupt de lume, pe care n-o cunoaşte şi nici nu încearcă s-o influenţeze într-un fel oarecare, ceea ce ar motiva o prăbuşire socială, ratarea unei cariere, separat de mediul în care trăieşte de un „ochean", metafora, care l-a tentat şi pe Sebastian, aspiraţiei către spaţiile necunoscute, către lumile misterioase şi infinite, instrument fragil cu ajutorul căruia vrea să scape captivităţii terestre. Acest fantast



Scanned with OKEN Scanner

mai imaginează și o mașină a mișcării eterne care-i absoarbe toată energia spirituală. Ambele fapte, adevărate „delicte" pentru lumea lui Cornoiu, îl pun pe Lazăr în afara realității, într-o lume populată, mai mult sau mai puțin, de minuni științifice. Andrei Lazăr ar fi putut rezista așa pînă la capăt, fără nici o întîlnire cu lumea reală, izolat în nebunia lui, în care crede mai puternic decît în universul concret, abia acesta primejdios și halucinant pentru el. În acest punct apare însă în existența lui dezlegată de viața terestră doamna Cornoiu, care încearcă să-l aducă pe rătăcitorul Hyperion pe pămînt. Această încercare de a-l abate pe o orbită terestră eșuează și ea va pleca cu „omul faptei", un viitor domn Cornoiu, profesorul de geografie Inelescu, în fază romantic lăutărească acum, ușuratic și guraliv. Sugestiiile din *Luceafărul* eminescian sînt canalizate pe începutul în direcții satirice tot mai precise în romanul lui Gib. I. Mihăescu.

Andrei Lazăr, fire și înfățișare efeminată (luăm cuvîntul în înțelesul lui primar, care trimite la atributele femeii), foarte deosebit de ceilalți eroi ai lui Gib. I. Mihăescu, virili și posesivi, ca Ragaiac sau Aspru, reprezintă un caz de fixație erotică la vîrsta copilăriei. Înfățișarea lui îl trădează ațîțător doamnei Cornoiu în căutarea unei aventuri inedite: „Doamna Cornoiu îl examina într-una completîndu-și observațiile: figura mică, delicată, palidă fără să fie slabă, era într-adevăr aceea a unui copil precoce cu fruntea exagerat de înaltă, ochii mari, așternuți de un straniu luciu, intens, negru, neliniștitor; părul închis ondula ușor la tîmple și cununa lui părea că adaugă și mai mult sumbrului misterios al ochilor; pieptul îngust și mîinile fine duceau închipuirea la un trup mic dar plin, la brațe moi de femeie" (p. 60). Sfios, simte nevoia de alintare și protecție și se mulțumește cu gesturi, priviri și sărutări furișe, toate amplificate și retrăite, la altă scară, în imaginație. Neputînd cuceri o femeie, se lasă cucerit. Romancierul, care pare preocupat de un astfel de caz, imaginează în clasicistul Nedan și un teoretician, înarmat cu exemple din istorie și mitologie, al acestei iu-



Scanned with OKEN Scanner

biri în care bărbatul, transformat într-o jucărie docilă, se lasă cucerit de agresivitatea virilă a unor femei mari, posesive, cu forme mai mult planturoase decît statuare. Scriitorul înfăţişează în Nedan şi Lazăr două psihologii asemănătoare, dar face greşeala de a-l prezenta, dintr-o nevoie de opoziţie nejustificată aici, pe unul aureolat de sfinţenie şi puritate, pe celălalt josnic şi caricatural. Ca să scoată în evidenţă noblețea sufletească a lui Lazăr, romancierul nu avea nevoie de caricatura lui Nedan, procedeul acuzînd o oarecare facilitate. Nedan îi expune aproape profesoral lui Lazăr, care îl priveşte la început cu neîncredere, un mecaism sufletesc care le era, în ciuda tuturor aparenţelor, de fapt comun : „Acesta este sensul adevărat al marii, al adevăratei iubiri, dragul meu. Să te simţi purtat ca un copil pe braţele ei imense, să te simţi tu obiect mărunt, bibelou, jucărie, în mîinile acestea, care te mîngîie şi care ţi-au dat marea mulţumire că te-au socotit vrednic de a te considera jucăria lor...“ (pp. 68—69). Doamna Cornoiu vrea însă — scriitorul devine din nou ironic — să fie cucerită şi se apără de fanteziile lui Lazăr ca de halucinaţiile periculoase ale unui nebun, iar nevolniciei lui Nedan, jignitoare pentru frumuseţea ei, îi va răspunde cu cel mai deplin dispreţ. Nedan, mai terestru, va accepta, în locul statuarei zeiţe pe care o visa, graţiile îmbelşugate şi trecute ale unei Berta oarecare, caricatura perfectă a idealului său feminin. Lui Lazăr, căruia simpatia evidentă a autorului îi interzice o evoluţie caricaturală, nu-i va rămîne, în schimb, nimic altceva de făcut decît să se afunde şi mai mult, pînă la deplina rătăcire a minţii, în lumea lui de fantasme, pe care n-o poate deosebi, chiar cînd vrea aceasta, de cea reală. Maşina mişcării eterne şi femeia visată se confundă în acelaşi ideal intangibil, sub semnul malefic al îndepărtatei Andromeda. Refuzîndu-i o evoluţie caricaturală, autorul nu va reuşi să-şi salveze eroul, pus în situaţia de a traversa tragic circumstanţe caricaturale, şi sfîrşitul romanului este neconvingător.

Abandonarea himerei — şi aici găsim întregul înţeles poetic al romanului — nu se poate produce, în cazul lui Lazăr, decît sacrificîndu-l ilarităţii. Consecvent



Scanned with OKEN Scanner

cu propriul său destin, care-l separă de lumea comună, el va urma, într-o sugestie care este tot de izvor eminescian, chemarea stelelor, brațul Andromedei, neființa. Această semnificație poetică se sufocă în final în incongruențele unei paste romanțioase, cu multe întîlniri făcute, ca aceea cu mecanicul Carol, care trebuia să-i ofere lui Lazăr pilda drumului regăsit către viața normală, terestră. Paginile bune din *Brațul Andromedei*, care nu-s puține, de mare poezie, de pătrunzătoare analiză a stărilor obsesive, ca și o anumită veridicitate a tabloului social, nu fac decît să ne sporească regretul că nu avem în acest roman al lui Gib. I. Mihăescu deplina realizare a atîtor promisiuni. Începutul marii sale literaturi este însă aici, în această mistuitoare iubire pentru Andromeda, care se va numi mai tîrziu, la fel de enigmatic, Rusoaica sau Donna Alba.

Scanned with OKEN Scanner

# UN ROMAN REGĂSIT: VENIN DE MAI

*Venin de mai*, acest întins roman inedit al lui Ion Vinea, restituit cititorilor prin grija plină de pasiune și de dragoste competentă a editorilor (Mircea Vaida și Gheorghe Sprințeroiu), apare, din mai multe puncte de vedere, ca o scriere extrem de stranie. Autobiografică pînă la un punct — unele asemănări, relevate și de Mircea Vaida, dintre autor și eroul principal, Andrei Mile, sînt de-a dreptul șocante, ca și similitudinea de locuri : Vadul Istrului și Drăgănești copilăriei lui Vinea, de care se leagă unele din amintirile sale tragice — această carte ne introduce într-un univers de obsesii pe care le întîlnim și în celelalte scrieri în proză ale lui Ion Vinea. Pornit în jurul anului 1930, cînd îi apărea și *Paradisul suspinelor*, dintr-un trunchi comun cu *Lunatecii*, după cum precizează Mircea Vaida, bazat pe o cercetare minuțioasă a manuscriselor, în același studiu introductiv la ediția pe care o îngrijește *(Ion Vinea : al amintirilor și al umbrelor)*, romanul acesta n-avea să mai fie dus de autor pînă la capăt. Ceea ce citim noi astăzi este dezgropat de editori din mape vechi de manuscrise, schițe, bruioane, liste de capitole și de personaje, care au putut înlesni reconstituirea, la fel de delicată, uneori, ca aceea care ne-a redat frumusețea vaselor grecești alcătuite de arheologi din sfărîmăturile căzute sub ciocanul timpului. Întregul, care poate că nu mai corespunde, în toate detaliile, gîndului autoru-



Scanned with OKEN Scanner

lui, nu stă departe de imaginea ideală propusă de acesta, care este aceea a unui roman modern cu o compoziție extrem de variată și de neprevăzută. Cartea reprezintă, așadar, și o experiență editorială demnă de toată atenția. Această biografie ciudată a romanului lui Vinea are, însă, un interes secundar, deși anumite legături secrete trebuiau relevate în comparație cu lumea închisă în paginile cărții. Ea ține de experiența directă a autorului, dar, în același timp, este un tărîm imaginat pe de-a-ntregul, iar în unele părți chiar o proiecție onirică. Iată de ce ne credem îndreptățiți să afirmăm că această carte pune în discuție, prin ceea ce are particular, mai mult decît alte scrieri ale autorului sau ale altora, problema „autenticității" românești.

G. Călinescu este primul care remarcă, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* deși nu se sprijinea decît pe volumul *Paradisul suspinelor,* că Ion Vinea este preocupat să ofere cît mai multe probe de „autenticitate", pentru a crea iluzia unui text nefalsificat de convențiile literare, prin utilizarea unor procedee de compoziție și formulări care amintesc de tehnica lui André Gide. Criticul surprinde aici în primul rînd o anumită „atitudine estetică" și în sensul acesta își va dirija observațiile : „Autorul umblă ca și Camil Petrescu după autenticitate, respectînd automatismele unui pretins jurnal de adolescent în care nu-și îngăduie să introducă nici o interpretare proprie, voind a «nu altera caracterul descusut al însemnărilor și a nu da impresia unei colaborări». Pentru acest motiv, în cutare loc, ca și André Gide, autorul se preface cu ingenuitate a nu pricepe" (op. cit., p. 811). Aceste observații ale lui G. Călinescu sînt, ca atîtea altele, extraordinar de pătrunzătoare și scot în evidență, prin acel „autorul se preface cu ingenuitate a nu pricepe", înlocuirea unei convenții, care ținea de tehnica prozei tradiționale, cu alta. Remarca „proză cu aspect suprarealist", în legătură cu *Paradisul suspinelor,* este făcută de G. Călinescu cu totul în treacăt și nu trebuie exagerată pentru că este evidentă, mai puțin poate în *Compendiu,* tendința de a-l alinia pe Ion Vinea



Scanned with OKEN Scanner

într-o descendență gideană. Romanul *Venin de mai* face, credem noi, proba definitivă a influenței lui Gide asupra lui Vinea și, prin aceasta, clarifică mai bine suprafața de atingere a literaturii române dintre cele două războaie cu inovațiile tehnice propuse de cel care a scris *Les Faux-Monnayeurs*. Indiferent că se recunoaște sau nu aceasta, Gide s-a așezat, cu mult înaintea reprezentanților „noului roman", în fruntea scriitorilor stînjeniți de constrîngerile romanului tradițional, contestîndu-le poate mai puțin vehement, dar incomparabil mai eficace.

Romanul lui Vinea, așa cum recomanda Gide, pare a se organiza de la sine, „natural". Aceeași impresie o lasă, de altfel, și *Lunatecii*, cu toate că organizarea epică este mai riguroasă. La ambii scriitori se vede clar ideea de a evita „ceea ce are artificial intriga", după cum precizează Gide în *Le Journal des Faux-Monnayeurs*. Cîteva citate din *Prologul* la romanul lui Vinea ne vor ajuta, mai mult decît orice comentariu, pentru a preciza această legătură. Observațiile naratorului cu privire la metoda sa de lucru, în fața cu scrisoarea lui Andrei Mile, personajul central al romanului, ne amintesc mereu de jurnalul pomenit al lui Gide: „Epistola lui Andrei e, în schimb, aproape o broșură. O răsfoiesc. E singura care mi-a rămas întreagă dintr-un lung șir de scrieri, de bilete, de note și fragmente primite sau încredințate. Un teanc de file scrise mărunt și a căror legătură se pierde de mai multe ori fiindcă lipsesc pe alocuri pagini întregi, iar altele cuprind numai aluzii la fapte care mi-au devenit cu timpul obscure. Însemnările acestea, din care am împrumutat expresii, fraze, pasaje și uneori pagini întregi, erau destul de migăloase și alcătuiau uneori o adevărată colecție de mărunțișuri cotidiene. Dar nu pot spune că tocmai acest caracter al lor nu mi-a folosit. Cu ajutorul lor am izbutit să-mi realcătuiesc și textul trunchiat și legenda spulberată, cu eroii ei fără de glorie". De la început ni se sugerează necesitatea unei intrigi descusute, nefăcute, în care părțile nu se organizează după reguli prestabilite. Nu același lucru îl spunea însă Gide în *Le Jornal des Faux-*

*Monnayeurs ?* „Viața ne prezintă din toate părțile o cantitate de începuturi de drame, dar este rar ca acestea să se desfășoare și să se contureze așa cum obișnuiește să le urzească un romancier. Și este exact impresia pe care aș vrea s-o dau în această carte". Și autorul român, ca și cel francez, încearcă să precizeze o nouă metodă de organizare a materialului romanesc, în afara canoanelor tradiționale : „Ce-mi pasă dacă evenimentele n-au ordinea rigidă sau falsa dezordine dintr-un roman ?" — va clama Andrei Mile, aici purtătorul ideilor estetice ale lui Vinea, un principiu pe care îl vom reîntîlni și la reprezentanții „noului roman". Și tot el va declara, cu un dinte împotriva realității : „Detest întîmplările întîmplate", așa cum Gide notase în același *Jurnal* : „Greutatea este de a inventa acolo unde amintirea vă reține". Amîndoi fac apel la propria lor viață, pe care o vor reinventa însă în *Les Faux-Monnayeurs* și în *Venin de mai,* debarasîndu-se, în ciuda dificultăților, de cea trăită. La fel de interesante ne apar și aceste considerații din *Prolog* asupra rolului „naratorului" în romanul lui Vinea, aceleași ca în *Les Faux-Monnayeurs* : „Pe alocuri, nu m-am putut stăpîni de a mă purta pe mine însumi pe scenă și de a da în vileag, în acest chip, metodele mele de cercetare. Ne place atît de mult să fim personaje de roman, fie și numai secundare". Naratorul are, în *Venin de mai,* o prezență mai întotdeauna foarte discretă și povestirea trece de la persoana întîi la a treia cu ușurință, firesc. Aceste treceri și comentariile naratorului sînt chemate să sporească impresia de obiectivitate, ca în acest exemplu : „Îmi dau seama că episodul seamănă cu o istorioară morală în genul celor ce se găsesc în cărțile pentru educarea maselor. Dar nu e vina mea. Viața e atît de neprevăzută încît imită toate formele de artă, chiar pe cele mai simpliste".

Ca rezultat direct al acestei compoziții foarte libere sînt introduse, în *Venin de mai* ca și în *Les Faux-Monnayeurs,* numeroase intrigi secundare, abandonate apoi și nereluate, în unele cazuri, pînă la sfîrșitul romanului nici printr-o simplă referire măcar. De altfel întreg romanul lui Vinea lasă impresia unor părți alăturate, în

care intră pagini de jurnal, scrisori, diferite note etc., nedezvoltate organic unele din altele, singurul element de legătură, unificator, fiind biografia, cu mari lacune și multe întoarceri, a eroului principal, Andrei Mile, căruia, din acest punct de vedere, autorul îi rezervă rolul pe care îl atribuia Gide lui Lafcadio, devenit mai tîrziu Bernard, într-o însemnare din *Le Journal des Faux-Monnayeurs*. Trimiterile la faimosul roman al lui André Gide sînt numeroase. Cartea debutează ca un roman al adolescenței, urmărită mai ales ca o criză de creștere fiziologică, în tribulațiile amoroase ale liceenilor Mile, Rasco sau Călin, și numai în parte și ca o criză de creștere intelectuală, în unele manifestări de revoltă și frondă juvenilă. Dacă unele intrigi și personaje sînt complet abandonate, altele, în schimb, își fac apariția, ca romanul Ancăi Ștefăniță, din care nu lipsesc unele tente senzaționale, de literatură polițistă chiar : un omor, o anchetă judiciară, o scenă de nebunie, sinuciderea unui adolescent, o încercare de otrăvire etc. Poate fi menționat și un episod parizian, cu aducerea în scenă a lui Brâncuși, maestrul Gorjan, căruia autorul îi face un portret extrem de viu, și a unor personaje din ultima parte a romanului, care se încheie cu intriga amoroasă dintre Andrei Mile și Dalia Pabst, prilej pentru îngrămădirea altor întîmplări senzaționale : șantaj, scene de dezmăț, bătăi, drogare, crize halucinatorii sau chiar de nebunie, un duel etc.

Romanul lui Vinea este neterminat sau, poate mai exact spus, nefinisat, pentru că din capitolele care figurează în planurile fixate chiar de autor nu lipsește nimic esențial în varianta publicată de editori. Dacă ni-i permis să facem această supoziție, am spune că într-o versiune încredințată de autor tiparului, acest roman ar fi lăsat aceeași impresie de neterminat pentru că efectul acesta a fost premeditat. Din nou avem în minte o însemnare din *Le Journal des Faux-Monnayeurs* în care Gide declară că romanul său „se va sfîrși brusc, nicidecum prin epuizarea subiectului, care trebuie să dea impresia de inepuizabil, ci din contra prin lărgirea sa și printr-un fel de evaziune din conturul său. El nu trebuie să se închidă, ci să se împrăștie, să se desfacă".



Scanned with OKEN Scanner

Romanul lui Vinea, aparent, se sfîrşeşte cu duelul lui Andrei Mile cu prinţul Mavrogheni şi moartea acestuia din urmă, rivalul său la dragostea Daliei. Cum dragostea este pentru Mile un ideal absolut, intangibil, simbolizat de Tanit, personaj feminin fără o prezenţă concretă, romanul rămîne, în ciuda aparenţelor, oricare ar fi fost soluţia, deschis. O ilustrare a contradicţiei dintre realitate şi vis, sau cum ar fi spus Édouard din *Les Faux-Monnayeurs* „dintre lumea reală şi reprezentarea pe care ne-o facem despre ea". Recîştigarea iubirii Daliei ar fi însemnat pentru Mile continuarea căutării misterioasei Tanit, după cum ne încredinţează naratorul : „Ceea ce mă uimea era că Andrei se avînta în aventuri frivole şi pasionate, în suflet cu dragostea lui neîmplinită şi tîrînd, de-a lungul peregrinărilor lui sentimentale, fantoma obsedantă a lui Tanit". Aceasta concordă deplin cu ceea ce crede eroul într-un pasaj cu caracteristice treceri de la persoana a treia la persoana întîi : „Acum însă în el s-au tulburat umbre, a năvălit viaţa care izgoneşte visul. Căci nimeni nu poate tăgădui : a trăit un timp sub cugetul vreunei Tanit, după al cărei chip şi asemănare şi-a căutat mai tîrziu iubirile. Uneori, nici nu e nevoie ca ideala făptură să existe aievea, sau să se fi însemnat cu o dată de pomină în povestea vieţii lui. E de-ajuns răsfrîngerea peceţii din minte pe măştile reale şi efemere din jur. Tanit a fost pentru mine o făgăduinţă de iubire, un început pasionant, zădărnicit de o parte şi de alta de un mic război absurd, de trufiile lor inepte...". Acest personaj singular, enigmatic, fără existenţă reală, ne oferă cheia cu care pătrundem în metafora *Veninului de mai*.

Dincolo însă de această „răsfrîngere a peceţii din minte" începe o altă lume, aceea a „şacalilor" şi a „leoparzilor", o lume, ca să-l reluăm din nou pe Gide, în care „fiecare trişează". Sebastian Mavrogheni o înşeală pe Ana Ştefăniţă, încercînd s-o plătească după ce o răneşte de moarte, iar aceasta, la rîndul său, îl va înşela pe doctorul Ştefăniţă. Un Şerban Mavrogheni o jefuieşte, cu gesturi de nabab rafinat de artă, pe propria sa soră, prinţesa Nicole Mavrogheni. Alţii, ca Pavel Mile,

trișează cu sentimentele de familie. Adam Gună, estet, cavaler de industrie, anarhist de vodevil și șef de clan, trișează și cînd face mecenat, ca și bancherul Marvus, care se servește de bani pentru a corupe. Femeile sînt prostituate sau întreținute, chiar cînd sînt mari artiste, ca Dalia Pabst. Încercarea lui Andrei Mile de a-și alcătui o lume „dinlăuntru", impenetrabilă la solicitările străine, nu-i reușește, pentru că nu poate întoarce spatele, din orgoliu, celei din afară, falsificate, în care vrea să-și realizeze totuși visul său de estet și „să dea un stil secolului" în arhitectură. Trișînd cu propriile sale sentimente, cum trișase și Lucu Silion din *Lunatecii*, cu care se aseamănă, el se va prăbuși, eșuînd pe pămîntul alunecos dintre mlaștinile de la Vadul Istrului, simbolul sufocării, fără să-și poată realiza nici măcar visul intim de fericire.

Romanul lui Vinea fuge de orice morală, aruncînd un văl de poezie peste această lume bizară, colorată, pitorească, în declin, caricaturală uneori, ca și cea din *Craii de Curtea-Veche*, insinuînd totuși o semnificație etică : adevăratele victime sînt cei care trișează cu propriile lor sentimente. Aceasta este pilda ratării lui Andrei Mile și toate zbaterile lui dezordonate se oglindesc și în tehnica romanului, care-l alătură pe autorul român reformatorilor lui moderni, dintre care privirile noastre s-au oprit asupra lui André Gide în primul rînd.

Scanned with OKEN Scanner

# ÎN CĂUTAREA PERSONAJULUI

Există în proză o serie de convenții care trec neobservate, atunci cînd sînt respectate, atît de mult ne-am obișnuit cu ele. Nerespectarea sau eliminarea lor generează, tocmai de aceea, cea mai mare surpriză, fie că este vorba de numele personajelor, de biografia lor, de înlănțuirea cronologică a peripețiilor sau de narațiunea însăși. Nu acestea vor intra însă în atenția noastră, în primul rînd, „metamorfoza" lor fiind determinată de cauze mai adînci, care pun în discuție problema centrală a existenței sau inexistenței personajului, toate elementele amintite formînd convenția admisă, dar nu eternă — se afirmă tot mai puternic — de manifestare a acestuia. Dacă romanul sau nuvela nu trebuie să fie nici „sociologie romanțată" și nici „psihologie romanțată", cum teoretizează reprezentanții „noului roman", recent prin Claude Simon, aceasta nu înseamnă că există vreo rațiune care să-l scoată pe om și problemele lui din cîmpul literaturii. Alain Robbe-Grillet, în *Pour un nouveau roman*, își caută cu cea mai mare grijă acoperiri cît mai multe față de acuzele venite pe această direcție, fără să se salveze de o serie de contradicții care i-au fost reproșate de altfel. Dispariția „personajului tradițional" n-ar însemna și alungarea omului din roman. Odată cu respingerea totală a vechilor forme romanești, pentru că acestea țin de sociologie sau de psihologie, căile de apropriere de universul



Scanned with OKEN Scanner

exterior și interior al omului, raporturile dintre acestea devin însă cu totul neclare.

Situația din proza noastră, în care se încearcă, de asemenea, revizuirea unor forme învechite, statornicite în secolul trecut, apare cu totul deosebită. Scăpată de obsesia schemelor sociologice și psihologice, pierzîndu-și caracterul ostentativ demonstrativ, această proză este consacrată în cel mai înalt grad omului, poate mai puțin individualizat, dar niciodată mai puțin „uman". Ceea ce apare minat este, așadar, numai personajul de factură clasică, alcătuit după fișele stării civile, cu „semnalmentele" fizice și morale înscrise stereotip. Oricît ar părea de paradoxală această afirmație pentru cei care s-au obișnuit să audă mereu că scriitorul își studia „pe viu" personajele (aceasta nu are nimic de-a face cu decalcul), I. L. Caragiale este printre primii prozatori care sfidează tradiția „stării civile". Cît de puțin știm, referindu-ne la valoroasele sale proze scurte, despre biografia celor mai multe dintre aceste „personaje", care se numesc Amicul X, Nae, Mitică, Lache, Mache, Niță Ghițescu sau Ghiță Nițescu (tendința de a desfide convenția numelui este evidentă). Care sînt, după aceea, faptele lor deosebite (chiar în spațiul limitat al schiței) și cîtă logică este în conversația lor ? În roman, ca și în schiță sau nuvelă, personajul refuză astăzi clasoarele stării civile, făcînd de prisos o „poveste" ticluită cronologic în care să fie cuprinse toate aceste date. Frontierele dintre „proza scurtă" și roman încep, de altfel, să nu mai fie respectate, fiind trecute și dintr-o parte și din alta. Nemaiurmărindu-se în roman evoluția unui „caracter", acțiunea începe din nou în fiecare episod sau în fiecare capitol. Atît copilul din *Călăul cel bun* al lui Vasile Rebreanu sau soldatul anonim al lui Laurențiu Fulga din *Alexandra și infernul* (întîmplarea că apare cu un anumit grad și uneori chiar cu un anumit nume nu are nici o importanță), ca să recurgem la o ilustrare sumară, sînt departe de personajul clasic, dar niciodată nu sînt departe de om. Ceea ce dispare, așadar, este un anumit tip de personaj, acela lansat de romancierii secolului trecut, și nu personajul. Formele de artă, deci și cele romanești, se pot învechi și stinge, dar arta nu dispare. Romancierii de astăzi și, am putea



Scanned with OKEN Scanner

spune, prozatorii în general, caută un nou personaj. Controversele în jurul acestui nou personaj sînt dovezi că s-a lovit, prin instalarea lui în proză, cu destulă putere în anume inerţii. De altfel nici o înnoire n-a fost acceptată vreodată fără opoziţii, uneori foarte violente, fără să stîrnească polemici care ne fac astăzi, cel mult, să zîmbim. Este zîmbetul acordat fotografiilor vechi, care îi înfăţişează pe străbunicii noştri privind împietriţi, sau chiar terorizaţi de presentimente negre cu privire la viitor, prima maşină cu aburi sau primul automobil.

Prozatorul de astăzi porneşte în căutarea unui nou personaj cu aceeaşi hotărîre cu care în trecut înaintaşii lui părăseau lumea romanului cavaleresc, idealizată pînă la abstracţiune, pentru aceea întrezărită de Rabelais şi Cervantes. Mai tîrziu, cu marii romancieri din secolul al XIX-lea, această lume, opusă celei dintîi, avea să capete consacrarea definitivă în literatură. Dacă de-a lungul timpului personajul s-a înfăţişat cititorilor în diferite ipostaze, nimeni nu-l poate împiedica pe prozatorul de astăzi să-l redescopere, să-l inventeze, pentru a corespunde sensibilităţii epocii. Simbolic la începutul existenţei sale, în romanul cavaleresc, reprezentînd o lume împovărată de virtuţi, exemplară, cu eroi care trec prin întîmplări extraordinare, fantastice, biruind în numele idealului cavaleresc orice adversităţi, personajul actual, după ce a fost un om obişnuit, surprins „pe viu", după ce şi-a pus chinuitoare întrebări asupra destinului omului, a condiţiei sale de existenţă, se descoperă astăzi sub zone neinvestigate, interiorizîndu-se. R. M. Albérès observa în *Histoire du roman moderne* că apare acum un „nou fantastic, extrem de complex şi de fascinant", acela dinlăuntrul fiinţei umane. Lumea coerentă, organizată riguros, din afară, căreia îi corespunde un anumit tip de personaj, este înlocuită de mişcarea imprevizibilă, ilogică, nebuloasă, a stărilor interioare şi apare, în romanul modern, un „personaj" surprinzător, prin nimic asemănător celui clasic.

Privit în această perspectivă, care este drumul parcurs de personaj în literatura română? Se poate constata, chiar de la început, că în literatura noastră lipseşte treapta cavalerească a romanului. *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie



Scanned with OKEN Scanner

Cantemir, aproape ignorată ca operă literară multă vreme, citită, pînă astăzi, numai de cîţiva rafinaţi şi de specialişti, poate fi reţinută, în schimb, ca o primă încercare de roman alegoric la noi. Cheia acestei „istorii ieroglifice“ ne interesează prea puţin astăzi, cînd substratul polemic al cărţii nu mai poate pune stăpînire pe noi, nu mai poate agita nici un fel de pasiune şi nu mai poate trezi nici un resentiment. În afară de istoricii propriu-zişi şi de istoricii literari, care parcurg acest „roman“ urmărind un interes documentar, puţini sînt acei care manifestă curiozitatea de a şti că Hameleonul este Scarlat Ruset, Vidra — Constantin Duca, Corbul — Constantin Brîncoveanu, Inorogul — Dimitrie Cantemir, Şoimul — Toma Cantacuzino, Cucunozul — Mihai Cantacuzino şi aşa mai departe. Aceste personaje — simboluri, cele mai multe dintre ele prezentate în linii groteşti, caricaturale, trebuiau să alimenteze lupta dintre dreptate şi nedreptate. Inorogul este cavalerul exemplar şi Cameleonul cel viclean, care-l prinde pe Inorog şi-l oferă pradă ferocităţii „crocodililor“ (turcii), este opusul lui. Cititorul modern, abandonînd tainele acestei alegorii complicate şi greoaie, va gusta numai fantasticul pur, colorat într-un mod cu totul particular de imaginaţia, inclinată spre grotesc, a autorului. E o primă experienţă, remarcabilă, în literatura noastră şi prima ipostază în care apare personajul în romanul românesc. Dacă trecem peste încercările nesemnificative de a contura chipul unui erou romantic, în romane sentimentale, gen *Manoil* al lui Bolintineanu, ajungem, cu *Ciocoii vechi şi noi* ai lui Nicolae Filimon, pe o treaptă superioară. Romanul românesc se instalează temeinic, cu această operă, în tradiţia, să-i spunem, mai mult pentru a simplifica lucrurile, balzaciană, care îl va domina autoritar multă vreme. Între cele două războaie, experienţele proustiene şi anumite ecouri care porneau din literatura lui Proust, Gide, Joyce sau Huxley, vizibile în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, Anton Holban, Camil Petrescu, Mircea Eliade ş.a., nu pot dărîma mitul personajului „clasic“. Romancierul rămîne, în continuare, ca şi în secolul al XIX-lea, un făuritor de „caractere“, de individualităţi puternice. I se deschide însă curiozitatea pentru abisul lumii interioare şi scade ceva

din interesul pentru coerența „istoriei". Procesul, început atunci, se redeschide astăzi cu toată violența, în tendințele tot mai numeroase de revizuire a vechilor forme romanești. Tradiția atotstăpînitoare, tiranică, a romanului balzacian începe să se umbrească, căutîndu-se, pentru noile încercări, rădăcini mai adînci în trecut, paralel cu anexarea mai hotărîtă a experiențelor post-balzaciene.

Prin *Călăul cel bun* al lui Vasile Rebreanu ne întoarcem într-un anume fel, am putea spune, la personajul-simbol în roman. Experiența nu trebuie pusă atît în legătură cu *Istoria ieroglifică*, mai ales că în acest caz nu mai este vorba de nici un cifru, ci cu producția folclorică de care n-a fost străin nici principele romancier, în ciuda modelelor celebre care sînt mereu invocate pentru fixarea influențelor și stabilirea unor paralelisme. Atît de insolită ca formă, cartea lui Vasile Rebreanu a fost, pe bună dreptate, pentru adîncile ei legături cu folclorul, calificată drept un basm modern. Copilul din *Călăul cel bun* este departe de ceea ce s-ar putea numi o existență reală. Acest personaj fantastic, fără nume și fără biografie, înzestrat cu puteri supranaturale, nu poate fi înregistrat la starea civilă. Trăind și înfăptuind aventuri extraordinare, el stabilește o curioasă trăsătură de unire între eroii romanelor cavalerești și cei din basmele noastre populare, fără să fie vorba, în viziunea etică a lui Rebreanu, de vreo constrîngere izvorîtă din vreun cod cavaleresc medieval. Pasiunea prometeică ridică personajul lui Vasile Rebreanu pe o înaltă treaptă de umanitate, reprezentată în folclor de Făt-Frumos, simbol al dăruirii dezinteresate. Evident, un astfel de erou, ca acela al lui Vasile Rebreanu — și încercări asemănătoare, cu puncte de plecare diferite, pot fi urmărite și la alți scriitori din generația tînără — nu mai răspunde, în nici un fel, prin nici o trăsătură, personajului clasic. Din prezență concretă, decupată din realitatea înconjurătoare, cum ne obișnuise literatura din descendența marilor realiști din secolul al XIX-lea, personajul devine o abstracțiune. Lumea concretă încetează să mai fie, în acest caz, material romanesc. Personajul



Scanned with OKEN Scanner

lui Vasile Rebreanu nu este produsul unui anume mediu, nu-l reprezintă ca exemplar uman tipic, nu este ceea ce se cheamă un „caracter", ci, rînd pe rînd, ipostazierea unor mari virtuţi : generozitatea, candoarea, dreptatea, curajul, cumpătarea, prudenţa, credinţa, speranţa, dragostea. Acest erou modern, mai mult o fiinţă fantastică, trăieşte întîmplări (nu mai este cazul să vorbim aici de înlănţuirea lor cronologică) care nu au nimic de-a face cu convenţia faptului „verosimil", trăit pe viu etc. etc. Timpul iese din constrîngerile calendarului care ne obişnuieşte, ne limitează şi ne înrobeşte momentului trăit aievea.

Dezbătînd, prin destinele unite ale mai multor combatanţi, condiţia omului în mijlocul ororilor şi absurdităţilor războiului, Laurenţiu Fulga realizează în *Alexandra şi infernul* un interesant tip de personaj compozit, o conştiinţă mai mult decît o încarnare care reproduce un model anume. Ofiţerul lui Laurenţiu Fulga poartă, oriunde s-ar găsi, în întîmplările celui de al doilea război mondial, în toată fiinţa sa, obsesia Alexandrei, de unde o posibilă asemănare şi cu eroii lui Gib. I. Mihăescu, cu deosebire că în romanul lui Laurenţiu Fulga în această femeie ideală nu sînt întruchipate numai aspiraţiile de afirmare a virilităţii, ci mai ales cele care vizează fericirea domestică, cea mai simplă şi mai umană, prigonită de război. Alexandra plimbă prin faţa ochilor halucinaţi de spaimele frontului elemente compensatoare : puritatea, gingăşia, moliciunea senzuală şi viclenia erotică, delicateţea şi ispita carnală, tot pe atîtea dulci capcane întinse sau pe care şi le întind, în dorinţa de a-şi depăşi condiţia vitregă, oamenii tranşeelor. Atît soldatul cît şi fata, cuplul etern Adam şi Eva, contrazic flagrant, aşa cum au fost imaginaţi de Laurenţiu Fulga, concepţia veche despre personaj, într-un roman construit, după cum vom vedea, cu multă abilitate.

În *Alexandra şi infernul* este evidentă şi reuşită încercarea lui Laurenţiu Fulga de a concentra mai multe mijloace pentru a realiza legătura dintre diversele episoade într-o construcţie epică amplă, chiar dacă este vorba de gesturi şi acţiuni exterioare sau de simple elemente de decor, la care se adaugă însă o cronologie urmărită



Scanned with OKEN Scanner

cu stringență. În primul capitol, la sfîrșit, doi ofițeri, în condiții care nu interesează aici, se despart pe un dezolant cîmp de bătălie. Scriitorul notează mai întîi reacțiunile aceluia pe care nu-l vom mai întîlni, ce „se ridică anevoie și caută dezorientat în jur". Capitolul următor pare a relua acțiunea exact din același loc, cu personajul pe care îl vom întîlni pînă la sfîrșit (indiferent de nume și de „stare civilă"). Cartea lui Laurențiu Fulga răspunde, cu toate acestea, judecată în ansamblu, stringențelor unei construcții destul de riguroase și, mai ales, foarte ingenioase, fără ca aceasta să fie calitatea ei esențială, după cum s-ar părea la prima vedere și după cum au afirmat unii comentatori. Amănuntele exterioare despre care a fost vorba și cronologia ar trebui să fie ultimele argumente la care să apelăm pentru a desprinde concluzia că ne aflăm în fața unei construcții unitare, căreia i s-ar putea atribui calificarea de roman. *Alexandra și infernul* nu reunește numai șapte povestiri pe o temă comună. Cartea, căreia autorul ezită să-i spună roman, are de fapt un singur personaj principal : un ofițer român purtat pe fronturile ultimului război mondial. Succesiunea celor șapte episoade amintește, într-o anumită măsură, de tehnica folosită mai demult de Liviu Rebreanu în *Adam și Eva* (pînă și prin numărul fatidic șapte). Și în cartea lui Laurențiu Fulga asistăm la un fel de „metempsihoză" a eroului principal care trăiește mai multe „vieți" (un ciclu de șapte), într-un timp de numai cîteva luni, spre deosebire de miile de ani pe care Toma Novac din *Adam și Eva* le parcurge într-o secundă. Combinația metafizică naivă din *Adam și Eva,* prezentată prin gura lui Tudor Aleman, este depășită de Laurențiu Fulga în *Alexandra și infernul,* dar se impune să atragem atenția asupra influenței pe care cartea lui Rebreanu a exercitat-o nu numai în compoziția romanului recent, ci și în elaborarea cuplului care se caută cu atîta ardență, soldatul și fata *(Adam și Eva)* în vederea unei contopiri supreme.

În eroul central al cărții, autorul suprapune, de fapt, o pluralitate de posibile destine omenești sub aceeași zodie : războiul, cu tot lanțul lui de absurdități. Prin această „conștiință", numită cînd Filip, cînd Golia, cînd

Cozia sau, de cele mai multe ori, nenumită, romancierul readuce din nou în discuție condiția omului în mijlocul infernului. Alexandra, în schimb, este un personaj simbolic și nu apare ca prezență concretă decît foarte rar. Ea pare cînd o „imagine pe care ne-o facem" despre femeia ideală, un „vis", cînd întruchiparea speranțelor de viață, de dragoste, de umanitate, de pace, de liniște și calm domestic. Alexandra plutește mereu, ca un fel de fata morgana în aerul înfierbîntat al pustiei, pe cîmpurile de bătaie, peste tranșeele în care soldatul (în carte sublocotenent sau locotenent) se zbate în luptă cu moartea, cu disperarea, cu slăbiciunile sale omenești. Ea este atît de adînc inculcată în sufletul combatanților încît aceștia declară : „Nu cumva, mai degrabă, e atît de prezentă în noi încît nici nu am concepe viața fără de ea" ; sau : „Va merge, în schimb, pentru totdeuna statornică în mine, Alexandra". Aceeași Alexandra poate fi și conștiința, umbra protectoare care ne judecă acțiunile și ne stimulează. Așa apare mai ales în final : ca o prezență concretă a aspirației către puritate și gingășie în dezlănțuirea infernului și ca o călăuză supremă care îndrumă pașii combatanților.

Bineînțeles că în asemenea circumstanțe planurile dintre real și ireal se confundă. Poate că scriitorul n-ar trebui să ne spună și direct că ne aflăm „la cumpăna dintre adevăr și neadevăr", vis și realitate, rațional și absurd, cînd noi o simțim prin atîtea admirabile elemente de sugestie. (La fel de supărătoare, de astădată și datorită construcției gramaticale, poate să pară și o întrebare ca aceasta : Ce-ai să faci cu viața ta pe mai departe ?" — rostită într-un moment de tensiune, cînd între erou și Alexandra, devenită personaj real, se produce o ruptură).

Scrierea lui Laurențiu Fulga, lipsită de ambițiile documentare ale jurnalului de front, se transformă într-o dezbatere morală, dar niciodată moralizatoare. În fața infernului, omul trebuie, are datoria să rămînă om. Această datorie se înfățișează în șapte ipostaze. Un locotenent rezervist refuză să comande plutonul de execuție care trebuia să-l pedepsească pe „Cristosul român", țăranul care a dezertat pentru că simțea nevoia să calce pe iarba de acasă. Locotenentul Filip continuă, sub altă identitate,



Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi existenţă. Întors acasă, încearcă să se „bată“ pentru a-şi „recîştiga umanitatea“ şi caută absolutul în dragoste. Înşelat, se prăbuşeşte. Un alt ofiţer, un sublocotenent, este chinuit între două atacuri de remuşcările pe care i le provoacă un presupus adulter cu soţia (tot Alexandra) unui camarad căzut în luptă. Locotenentul Golia măsoară în dezastrul unei bătălii (prilej pentru o excelentă secvenţă de front, realizată cu mult simţ dramatic) dezastrul interior provocat de înfrîngere. În acest dezastru, locotenentul găseşte tăria morală de a rămîne om, salvînd viaţa unui duşman. Alt episod dezbate problema responsabilităţii pentru victimele războiului. Cei care îşi fac din război un scop sînt ţintuiţi cu vorbe necruţătoare, în numele miilor de eroi anonimi, ca oamenii din compania locotenentului Cozia, trimişi să moară, împreună cu acesta, de un ordin absurd, justificat de cel ce l-a dat printr-un fel de filozofie a puterii şi a violenţei : „N-ai observat că războiul e singura experienţă care pune-n valoare maximă virtuţile omeneşti cele mai latente ? Cîteodată mă întreb dacă războiul n-a fost scornit anume, ca omul să iasă din carapacea existenţei lui banale şi să devină un fel de Dumnezeu“. Împotriva acestor „dumnezei“ luptă sublocotenentul care se strecoară în rîndurile inamice pentru a semnala regimentului său reperele care trebuie bombardate, pentru ca să devină cît mai puţini dintre camarazii săi „eroi necunoscuţi“. Peste dezastrele războiului, oamenii care şi-au salvat umanitatea, dintr-o tabără şi din alta, se regăsesc şi-şi întind mîna într-o întîlnire simbolică, în cel de al şaptelea episod, din care nu lipseşte un anume convenţionalism rezultat din balastul alegoriei.

Construcţia romanului, în care planurile sînt mişcate cu atîta abilitate, îi uşurează autorului sarcina de a desprinde cît mai multe semnificaţii în dezbaterea asupra războiului pe care o dezvoltă, cu mijloacele unei arte alese, în *Alexandra şi infernul*. Existenţa omului într-un univers răscolit de seisme, care-i răstoarnă scara valorilor, pare a sugera această carte, nu se poate întemeia pe un compromis moral.

Debutul în proză al criticului Paul Georgescu, cu volumul de nuvele *Vîrstele tinereţii*, este surprinzător din



Scanned with OKEN Scanner

mai multe puncte de vedere, ceea ce ar explica, în parte, și unele opoziții pe care le-a trezit. Poate că a surprins, deși exemplul nu-i singular, coexistența criticului și a prozatorului în persoana aceluiași autor și în paginile aceluiași volum. Sînt atîtea cazuri, însă, care nici n-au întîrziat să fie invocate, cînd criticii au scris pagini de literatură remarcabile. Dacă matematicieni, medici, militari sau juriști au putut realiza, să ni se ierte termenul, această performanță, este cu atît mai firesc să poată sta un critic literar pe picior de egalitate cu confratele său prozatorul sau poetul, atunci cînd scrie pagini care se încadrează în ceea ce ne-am deprins să numim beletristică. Obișnuiți să privim unele lucruri numai pe o singură față, se întîmplă, însă, cîteodată, să n-o mai vedem deloc, sau s-o vedem deformată, pe cealaltă, atunci cînd ni se arată. Poate să surprindă, în al doilea rînd, într-un moment de febrile căutări, care generează un fel de anarhism stînjenitor, transformat într-un fetiș al „antiformelor", lipsa de ostentație exterioară și frivolă din scrisul lui Paul Georgescu. Criticul l-a ajutat pe prozator să observe ceea ce este profund, nu noutatea aparentă, în evoluția prozei de la Balzac la Dostoievski, Gide, Thomas Mann sau Robert Musil (ne gîndim în special la paginile în care adolescenții lui Paul Georgescu ne amintesc de *Rătăcirile elevului Törless),* de la Caragiale la Rebreanu și Sadoveanu pînă la Camil Petrescu. Este prin aceasta mai puțin modernă sau chiar vetustă proza sa ? Dacă nu vom considera „modernitatea" (și adeseori se face totuși această confuzie) numai o chestiune de formă, evident că nu vom putea subscrie la o astfel de observație. În profunzimea cu care este dezvăluit un adevăr fundamental (și experiența nu este niciodată epuizată) asupra omului, această ființă necunoscută, în fața unor confruntări decisive cu sine sau cu lumea din fară, trebuie căutată adevărata modernitate a prozei actuale. În acest sens, Paul Georgescu este, în *Vîrstele tinereții,* nu numai un prozator original, dar și modern în același timp.

În timp ce unii prozatori ambiționează să-și numească nuvelele romane, Paul Georgescu, poate pentru a demonstra altfel arbitrarul acestei împărțiri, scrie, cu materialul

unui roman, patru nuvele. Întîlnim aceeași problemă existențială, uneori chiar aceiași eroi, și același mediu, în toate aceste nuvele, fie că este vorba de Amara din *Vacanța* și *Vizite* sau de Sarica din *O viziune a paradisului.* Ultima bucată *(Diesel 060.205)* este un epilog lirico-eseistic la întregul volum. Despre existența intelectualului în micile orașe provinciale, omorîtoare de elanuri, s-a mai scris, și încă mult, în literatura română. Paul Georgescu, deși unele aparențe, ironizate cu vervă de M. N. Rusu în „Luceafărul", pot să-l acuze în acest sens, n-a intenționat nici un moment să facă o concurență tardivă semănătorismului, apropiindu-se de această zonă în care se conturează jalnicul profil al dezrădăcinatului, al inadaptabilului. În afara spațiului geografic și al timpului (nu se schimbă nimic dacă eroii erau bucureșteni sau ar fi trăit în altă epocă), Paul Georgescu se întreabă asupra „vîrstelor tinereții", simbol al abstragerii din timp, cu cuvintele lui Eminescu din *Sărmanul Dionis,* pe care și le ia ca motto la nuvela *O viziune a Paradisului :* „Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă".

Nu „tîrgul de provincie" îl preocupă, așadar, pe Paul Georgescu, oricît de încărcat ar putea să pară, la un moment dat, acest decor, descris în nuvelele sale cu o minuție destinată să-i disimuleze intențiile, ci dimensiunea interioară, „permanența existențială" a unui singur erou, care se cheamă, în *Vacanța,* Adrian, copilul care caută certitudinea căminului, în *Vizite,* Marius Constantinescu, judele preocupat de carieră, în *O viziune a Paradisului,* Matei Poenaru, căutătorul febril și chinuit al unui eden pierdut. Acest paradis, imaginea noastră despre fericire, se numește, la vîrsta lui Adrian și a adolescenților din *Vizite,* irresponsabilitate. În fața agoniei tatălui, cerul primei vîrste a tinereții se sparge, forțîndu-l pe Adrian să ia o atitudine, copleșit de presimțirea grea a răspunderii într-o lume care-i apare răsturnată. O experiență crudă suferă și Mircea din *Vizite,* ilustrînd, cu alt material de viață, ieșirea din această vîrstă a irresponsabilității. Profesorul Poenaru din *O viziune a Paradisului* se refugiază într-un oraș de provincie pentru a se „elibera"



Scanned with OKEN Scanner

și manifestă dorința tiranică, pe care și-o supraveghează cu grijă, de a fi el însuși, în deplină responsabilitate, pe drumul către paradisul visat, care înseamnă afirmarea sa, deocamdată o simplă proiecție onirică. Ros de mari îndoieli, Matei apare în faza cînd nu-și găsește decît cu mare greutate „punctele cardinale", înfățișînd o dramă existențială și nu una de conjunctură socială, ca în literatura semănătoriștilor, în care victimele erau sufocate de miasmele mediului — omorîtorul tîrg provincial — nu de teroarea lăuntrică, indiferentă la mediu, instalată pe drumul căutărilor „eliberării interioare", care duce la un inexorabil eșec. Judele Marius Constantinescu este o caricatură a lui Poenaru, intenția autorului fiind de a prezenta aceeași dramă sub două aspecte fundamental opuse, care ne pendulează între comedie și tragedie. A rămîne numai la detaliul mediului social în judecarea nuvelelor lui Paul Georgescu, deși poate fi apreciată aici ascuțimea observației, corosivitatea ei, înseamnă a nu bănui, din cauza suprafeței înșelătoare, adîncimea primejdioasă, cu viața ei tulbure și misterioasă, a adîncimilor apei.

În toată cartea, Paul Georgescu este un pasionat de idei și în paginile ei eseistice, mai mult decît în altele, poți bănui mai ușor coabitarea criticului cu scriitorul. Un comentariu la opera lui Proust precizează, de pildă, anumite sensuri, mai ascunse ochiului grăbit, ale nuvelei *O viziune a Paradisului* : „Proust nu căuta timpul pierdut, un anume timp, ci încerca să iasă din curgerea lui, vroia să-l oprească, înota îndărăt, spre izvor, ca să nu fie tîrît spre mare ; dar și de acolo, de la sursă, cartea lui — și el împreună cu ea — pornește pe drumul făcut odată, îl refăce, se deplasează din nou tot spre mare, grăbind să ajungă vremea sa biologică". Scriitorul ia de multe ori, în nuvelele lui Paul Georgescu, atitudinea criticului, producîndu-se, astfel, față de propriile sale personaje, o anumită detașare, care nu le abate din terenul literaturii. Autorul se suspectează ironic de astfel de atitudini livrești și stilul devine uneori voit parodistic : „Ne vom plimba pe faleză și voi începe — alături, marea avînd, eventual cu lună (deasupra) — firește, livresc : nu știu alții cum or fi, dar eu unul, cînd mă gîndesc la copilărie,

ceea ce nu se întîmplă aproape niciodată, nu am nici o reprezentare, nu-mi amintesc nimic". De la Creangă, autorul poate trece cu ușurință la Caragiale : „Urîțica : — Dumneata, domnule, zic, ești beat, sau ce, zic, vezi-ți de treabă... Sunt tentat să-i strig : — Duduie, nu l-ai citit pe Caragiale ?" Toate acestea (și altele peste care trecem) ne dovedesc că prozatorul nu este prizonierul lecturilor criticului. Dimpotrivă, proza sa capătă și stilistic, într-o vreme cînd, s-o recunoaștem, se scrie foarte puțin supravegheat, dacă nu la întîmplare (fericite excepții Baconski și Bănulescu !)un aspect foarte interesant, cu singura rezervă pe care o ridică unele insistențe lexicale și fonetice izvorîte tot din intenții parodistice, deci cu acoperire artistică, dar la o treaptă mai de jos.

De la *Istoria ieroglifică* la eroul romantic, de la cel realist, din nou la personajul simbolic (ca în unele din cele mai vechi producții în proză și ca în folclor), de la „caracterele" puternice, înfățișate în mediul de viață care le-a modelat (ambițiosul, arivistul, egoistul, avarul etc.), pînă la cele în care sînt etalate tenebrele inconștientului, personajul a suferit numeroase prefaceri. Drumul a fost de multe ori sinuos, cu dese reveniri și suspendări peste prăpastii care păreau că pun la grea încercare existența personajului. Prozatorii, de-a lungul timpului, n-au încetat niciodată să caute personajul, „să-l inventeze", drept pe care și-l revendică și scriitorul modern, mai vehement prin teoreticienii „noului roman", modificîndu-i mereu structura și funcțiile în raport cu lumea pe care o reprezintă în literatură. A condamna astăzi o scriere în proză pentru că personajul este alcătuit după canoane „clasice" sau „neclasice" este un act la fel de nefondat, gratuit, respins de evoluția firească a literaturii.

*1967*



Scanned with OKEN Scanner

# MIRAJUL LIMBAJULUI BAROC

Romanul *Princepele* al lui Eugen Barbu a trezit discuţii prelungite şi aprinse, situîndu-se, pînă la urmă, în centrul unui adevărat scandal. Cartea merita să fie comentată cît mai pe larg, îndreptăţea opiniile cele mai contradictorii şi nu putea evita nici scandalul, pe care, cînd a scris-o, cu patimă polemică uneori, nu credem că autorul, cît de departe şi poate în alte forme, nu-l prevedea. *Princepele* a fost lăudat, după cum, mai reticent sau mai deschis, a fost contestat tocmai în zborul lui către aştri, către zonele liniştite unde aprecierea este mai ales estetică, nelipsind nici şicanele filologice şi nici, poate cea mai gravă, acuzaţia de compilaţie şi plagiat. Pentru ce toată această deslănţuire de energie polemică împotriva unei cărţi indiscutabil bună, oricîte critici i s-ar aduce, toate dovedind, în ultimă instanţă, că nu s-a născut moartă ?

Este evidenţa însăşi că o carte care nu provoacă discuţii, am risca să spunem mai mult chiar, care nu este contestată la început, nu face parte dintre cele mai interesante. Pot fi citate, firește, şi excepţii numeroase împotriva acestui enunţ, dar nu putem ignora nici faptul că pînă şi Sadoveanu, pentru că propunea o faţă mai puţin idilică a unor anumite realităţi, a fost contestat pe la începutul secolului, şi încă în ce termeni, de Sanielevici. Facem fără ezitare despărţirea necesară între cărţile contestate pentru noutatea lor şi cele criticate pentru



Scanned with OKEN Scanner

puţinătatea înzestrării autorilor care le-au scris, niciodată altceva decît, poate, buni meseriaşi, cultivatori cu osîrdie a tot ce s-a spus deja şi imitatori fără imaginaţie, şi tocmai de aceea colportori de extravaganţe cînd se alătură unor tendinţe înnoitoare. Aceştia sînt de fapt adevăraţii compilatori, deşi nu recurg niciodată la cuvinte din texte străine, chinuindu-le mereu pe ale lor după modele neimaginate de ei. Fără nici o confruntare arhivistică, ci aşa cum ni-i păstrează memoria, înşirăm aici ca apariţii şocante în epocă — deci autori de opere contestabile — numele lui Heliade, Eminescu, Caragiale, Hasdeu, Ion Barbu, Arghezi, Călinescu. N-au trezit opoziţii vehemente în epocă, Alecsandri, Coşbuc, Iosif, Brătescu-Voineşti, Vlahuţă ş. a. Există, aşadar, o linie contestată, aceea pe care se produc de obicei înnoirile, după cum există o linie, nu spunem mediocră, ci de involuţie, pentru că se apără cu tenacitate de nou, pe aceasta producîndu-se, de obicei, laudele de moment, dar şi — dacă nu în toate cazurile, în multe — dezaprobarea, parţială sau totală, a posterităţii.

Dar cine este acest Princepe al lui Barbu, atît de mult discutat? Un fanariot care vrea să refacă, sfătuit de inteligenţa diabolică a unui fugar italian, messerul Ottaviano, la gurile Dunării, gloria vechiului Bizanţ, într-o Ţară Românească fanariotizată, săracă, impilată de puterea străină a Porţii, putere mai groaznică în încercarea ei de a înscrie un întreg destin istoric sub zodia unei fatalităţi care anulează orice posibilitate de schimbare, pervertind sufletele, reducînd conştiinţele la condiţia larvară a supuşilor abrutizaţi, fără gîndire proprie şi fără iniţiativă. Apăsării pentru biruri îi va urma apăsarea pentru glorie, pentru ţeluri himerice. Plasat în alt orizont teoretic — autorul foloseşte în acest sens surse foarte diverse pe care nu e locul să le menţionăm aici — Princepele lui Eugen Barbu nu-i străin, să spunem, de visurile lui Despot Vodă şi va cădea izolat ca şi acesta. Jaful, în această ţară turcită, este metodă de guvernare, înţeles şi justificat de cei ce deţin puterea ca raţiune de stat. Nimeni nu va putea înţelege, în schimb, visurile de grandoare pe acest pămînt nea-



Scanned with OKEN Scanner

şezat, de răscruce, şi cei doi, Principele şi sfătuitorul său, se vor prăbuşi aruncaţi în ţărînă de propriile lor vicii. Acestei lumi nestătătoare, halucinată de putere şi glorie, i se opun rădăcinile acestui pămînt, vechi şi puternice, mlădiate la suprafaţă de toate vînturile trecătoare. Pămîntenii, cu aspiraţiile lor, sînt reprezentaţi de un personaj simbolic, înţelept şi neîntinat, cu darul profeţiei, Ioan Valahul, care dezvăluie un antagonism istoric cunoscut: „Pămîntul ţi-este străin" — va spune el Principelui — „şi nu-ţi ascund că neamul nu vă iubeşte. El este plecat cu capul său în ţărînă, dar mintea lui visează la alţi domnitori, ce-i ştiu obiceiurile şi nu-l suduiesc şi nu-l jefuiesc..." Solidaritatea cu robii este solidaritatea cu „tot ce mişcă în jur" şi Principele va intui cu spaimă că această putere umilită l-ar putea depăşi. Iată-ne, în acest punct, în plină gîndire eminesciană.

Ceea ce face, după noi, marea noutate a acestei cărţi este însă restituirea artistică a textului vechi, prins trainic în liant propriu. Şi atunci cine se va gîndi, altfel decît cu totul în subsidar, admirînd un edificiu, care nu există decît ca ansamblu, la proveniența argilei din care sînt făcute cărămizile? Numai cineva pentru care textul vechi nu-i familiar nu va înţelege patima lui Eugen Barbu, surprinzătoare, pentru scrisul vechi de secole, din cărţile scripturii şi din cronici. Sînt de reţinut şi articolele pe care le-a scris, în ultima vreme, asupra literaturii vechi, cu fine despicări ale valorilor stilistice pe care le închid aceste pagini, prea adesea şi prea curînd cedate erudiţiei filologice înghe-ţate, cînd destinul lor este să circule vii. Se va spune că Negruzzi, Bălcescu, Odobescu, Sadoveanu au fost la fel de împătimiţi, cu mult înainte, de textele vechi şi că lucrul acesta se vede cu multă uşurinţă în scrisul lor, noutatea de care am vorbit rămînînd deci să fie demonstrată. Înainte de a face aceasta, ne vedem însă obligaţi să răspundem la altă întrebare. Dacă sursa veche este atît de evidentă în operele scriitorilor menţionaţi, cui îi va trece prin minte să-i pună pe două coloane pentru faptul că nu au pus ghilimele şi nu au



Scanned with OKEN Scanner

folosit, ca într-o scriere ştiinţifică, ceea ce se numeşte în limbaj tehnic aparatul critic, ori de cîte ori în textul lor apăreau vorbele şi frazele izvoarelor, mulţumindu-se să indice foarte vag, ca şi Barbu, „zice cronicarul", „scrie la cronică", „slova scripturii" ? În pana lui C. Negruzzi cuvintele lui Grigore Ureche capătă din nou viaţă, o frază ca aceasta răsunînd şi astăzi la fel de proaspătă : „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau, răspunse Lăpuşneanul, a cărui ochi scînteiază ca un fulger, şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi, şi voi merge ori cu voie ori fără voia voastră". (*Păcatele tinereţilor*, Iaşi, 1857, p. 112), N. Bălcescu asimilează, în *Românii subt Mihai-Voievod Viteazul*, sub citate foarte generale ca „zic cronicarii", numeroase pagini din vechile letopiseţe, cum este cazul cu acest fragment transcris din *O samă de cuvinte* : „Cînd acest viteaz domn merse de întîmpină la Şchee, pe Siret, pe Hroiot, ungurul ce năvălise în ţară, îi căzu calul ucis în bătaie. Atunci un Purice — aprodul dete calul lui domnului său : iar Ştefan-Vodă nu putea încăleca în grabă, fiind om mic, şi îi zise Purice — aprodul : „Doamne eu mă voi face o moviliţă şi vino de te suie pe mine şi încalecă". Şi suindu-se pe dînsul, Ştefan-Vodă a încălecat pe cal, zicîndu-i : „Sărace Purice, de-oi scăpa eu şi tu, atunci ţi-i schimba numele din Purice, Movilă !" Şi vrînd Dumnezeu [şi] izbutind în bătaie Ştefan-Vodă, şi scăpînd şi el şi aprodul, îl făcu boier armaş mare şi dintru acest Purice să trase neamul Movileştilor" (Bălcescu, *Opere alese*, II, 1960, p. 143). Domniile lui Duca Vodă trec de la Ion Neculce, care le consacră o bună parte din cronica sa, la Mihail Sadoveanu, cîteodată cu fraze întregi, într-una din cele mai personale cărţi pe care le-a scris acesta, *Zodia cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*. Mai mult, fără Neculce n-ar fi existat niciodată această carte a lui Sadoveanu. Să-l punem pentru aceasta pe două coloane sau să-i fim recunoscători pentru că ne-a dat o operă unică ? Există doar un singur răspuns şi nu mai e nevoie să-l notăm.

Eugen Barbu, după ce mărturiseşte într-un avertisment către cititori că a folosit „fragmente din texte



Scanned with OKEN Scanner

vechi bisericești, cronici ale timpului, precum și documente autentice, începînd de la scrisori particulare și pînă la acte oficiale", merge mai departe și adaugă că „în această privință nu are nici o pretenție de originalitate". Înțelegem că această originalitate rămîne numai în planul artistic și în cadrul întregului. Autorul nu face în aceste lămuriri către cititori nici un secret din faptul că folosește parțial colajul, metodă practicată pe scară largă în alte părți. Am văzut la Dijon, într-unul din cele mai conservatoare orașe ale Franței, o expoziție de artă modernă în care un tablou era format în întregime din piese „colate" : un fragment de icoană, o bucată dintr-o veche hartă medievală și imaginea unei fete prinse într-un întreg derutant, nu lipsit de interes în compoziția și adăugirile artistului. Firește, cartea lui Eugen Barbu nu ajunge pînă aici, ci este mai aproape de sursele românești pe care le-am indicat, și doar unele pagini, vom vedea îndată în ce circumstanțe, suscită o atare apropiere. Ineditul procedeului necesita însă precizările pe care le face autorul în scurta notă către cititori și o eventuală extindere a lor nu ar dezavantaja în nici un caz cartea, care rămîne operă profund originală. A gîndi că autorul folosește uneori „corect" citatul și altădată nu, înseamnă a pune fals problema, supunînd opera literară unor exigențe străine de rostul ei, dar absolut necesare într-o scriere științifică. Citatul este subordonat în *Princepele* unor scopuri artistice care țin de ceea ce se numește, cu o expresie devenită didactică, foarte generală de alfel, caracterizarea personajelor, motivarea mișcărilor interioare și a reacțiunilor în afară, într-o împrejurare sau alta imaginată de autor. Citatul, aparent asemănător celui dintr-o scriere științifică, este un auxiliar cu totul deosebit în opera literară, chiar cînd este invocat ca autoritate, cum este cazul lui Chesarie Daponte, de la pagina 158, ca să nu lărgim exemplele. Adaptările, pasajele inventate, falsele citate, cu nimic deosebite de celelalte ca mod de prezentare tehnică, fac și mai evidente aceste deosebiri și demonstrează netemeinicia unui proces de intenții sprijinit pe faptul că uneori textul folosit (sau inventat)



Scanned with OKEN Scanner

este tipărit cu caractere cursive şi altădată nu. De obicei în descripţiile largi, cînd autorul este preocupat mai ales de decorul exterior şi nu mai are deci nevoie de autoritatea unui text oarecare, pentru că se caută doar autenticitatea de epocă, sînt folosite vagi fraze introductive pe care le-am cunoscut şi la predecesori, păstrîndu-se cu grijă unitatea de stil, după care urmează fragmentul, reprodus mai mult sau mai puţin fidel, după un izvor oarecare : „Despre sosirea în ţară a Principelui, mai tîrziu cu pana lui cronicarul scria cu mare prisoseală, după cum urmează“ (p. 204). În alte împrejurări, de obicei cînd autorul caută mai ales strălucirile şterse, pe care încearcă să le aprindă din nou, ale limbii vechi, indicarea sursei devine superfluă şi *Principele* nu reprezintă un caz de excepţie.

În ce măsură putem vorbi de noutatea romanului lui Eugen Barbu, ştiind că izvoarele vechi au dat rezultatele cunoscute în literatura anterioară ? Prima constatare care se impune este că romancierul merge, în acest sens, mai departe decît toţi predecesorii săi. Eugen Barbu se îmbată de aromele textului vechi, delirează, în sensul literar cu care ne-a obişnuit poezia lirică, rostind vacabulele arhaice, şi reuşeşte să transmită o astfel de stare euforic-lingvistică cititorilor. S-ar putea crede uneori că este mai aproape de Odobescu — ne gîndim la „scenele“ lui istorice — decît de Negruzzi şi Sadoveanu, dacă avem în vedere mai ales uriaşul material de limbă din textul vechi pe care îl foloseşte autorul *Principelui*. Am greşi însă dacă am rămîne numai la aspectul cantitativ şi n-am merge la funcţia acestui limbaj într-un plan mai adînc. Epoca fanariotă, a cărei reconstituire istorică autorul mărturiseşte că nu vrea s-o facă, a transmis multă vreme doar amintirea unui nesfîrşit lanţ de împilări şi umilinţe, observîndu-se, în ultima vreme, şi anumite raze de lumină, mai ales în domeniul cultural. În cartea lui Eugen Barbu, această perioadă istorică, întotdeauna incitatoare, dintr-un motiv sau altul, este urîtă şi, paradoxal, în acelaşi timp iubită. Autorul pare atras de putreziciunea ei, ca şi de un anume hieratism bizantin, real sau imaginat. Unele



Scanned with OKEN Scanner

din bogatele ei sclipiri trimit la Anton Pann, la Matei Caragiale, Ion Barbu şi Arghezi. Altele vin din părţile occidentale. Aşa se explică, poate, un anumit baroc care împreună elemente din *Satyriconul* lui Petronius, cultul lui Apollon, scene de messă neagră şi slujbe bisericeşti care respectă riguros tipicul ortodox, necruţîndu-se nici elementele senzaţionale : echipaje trase de cerbi, ca la Bizanţ sau ca în poveştile populare, care alegorice reproducînd scene de carnaval italian şi bacanale zugrăvite cu mare îndrăzneală, toate acestea într-o Valahie sărăcită de mucarer, de acum două secole. Scenele de dezmăţ preced, sau succed, scene în care se rostesc vorbe sfinte, în tablouri frizînd culoarea frescelor, în care personajele „se mişcă ca în vis prin lumina luminărilor". O boierime incultă, ridicolă şi desfrînată, obiect de polemică împreună cu pletora unor cărturari care se alătură puterii fără convingere, din instinct de slugă, şi un domn despotic, sceptic, rafinat de cultură, care nu-şi poate domina patimile pentru a fi un principe perfect, sporesc, pe căi diferite, solidare între ele, sărăcia ţării. Şi peste toată această adunare pestriţă plutesc mereu, inutile şi frumoase, vorbele scripturii. O lume putredă, de crepuscul imperial, o Romă sau un Constantinopol, uriaşe capitale istovite de glorie, aduse în Bucureştii de acum două veacuri.

Eugen Barbu face din domnul ţării, în *Princepele*, notînd acest nume, care devine simbol, în manieră latinizantă *(princeps)* nu italienizantă *(principe)*, un imperator (şi acest latinism poate fi întîlnit în cronicile româneşti) de decadenţă şi dintr-o ţară care se stingea de foame, un apus de mare imperiu, în care domnul se visează „un basileus akoimetos la o curte săracă". Iată lumea din *Princepele* care, amestecată, policromă, tărîm imaginar şi autentic în acelaşi timp, punea dificile probleme în ceea ce priveşte expresia literară. Pentru a da veridicitate scenelor în care roadele unei imaginaţii agitate se văd cu uşurinţă, se recurge la un procedeu îndrăzneţ, care merge pînă la reproducerea textului vechi, schimbat, adaptat împrejurării, aşa fel încît spune altceva în cartea lui Eugen Barbu decît în cronică, scri-



Scanned with OKEN Scanner

itorul mărturisind că nu-l preocupă reconstituirea epocii, ci numai o anumită atmosferă, care anulează timpul istoric și șterge coordonatele geografice, lăsînd, în același timp, iluzia perfectă a autenticității, cu un spor evident de semnificații satirice sau nesatirice, întotdeauna lirice, pentru că se răsucesc pe o sensibilitate răscolită. Scriitorul absoarbe, de aceea, fragmente, fraze, inventează, mai și greșește, dacă privim unele expresii cu lupa filologului, ceea ce în plan artistic nu are nici o importanță, colecționează termeni și formulări rare, turcești, neogrecești, în slava veche, și face din toată această amestecătură, din acest limbaj luxuriant și derutant, un tot unic. Paradoxal, acest limbaj autentic, sursa fiind întotdeauna evidentă, îl ajută să realizeze unul mistificat, cartea prelungind largi sensuri alegorice asupra puterii trecătoare despre care vorbesc toți cronicarii. Acest crepuscul din *Princepele,* în jurul căruia totul evoluează, de la un anumit moment, haotic, în ignorarea normelor respectate ca sfinte pînă atunci, chiar dacă scopul lor ultim nu era unul moral, ci jaful sistematic, este bine servit de limbajul baroc al cărții. Sadoveanu, care caută elementul rezistent nu cel perisabil, în vorbirea eroilor săi, ar fi ocolit acest limbaj, folosind ici și colo doar cîțiva termeni sugestivi. Ion Barbu, în *Isarlîk,* și Tudor Arghezi, în *Flori de mucigai,* s-au lăsat fascinați de același stil baroc cu străluciri orientale. Lumea neașezată, trecătoare, crepusculară, în care invaziile de insecte și molime vin să prelungească descompunerea la dimensiune apocaliptică, își caută mijloace de expresie corespunzătoare și lexicul se încarcă cu cuvintele cele mai puțin rezistente în limba română, cele de origine turco-grecească, care strălucesc seducător și exotic în cartea lui Eugen Barbu ca grelele bijuterii orientale legănate nerușinat de mișcarea dansului la cingătoarea unor hurii blestemate.

*Princepele* lui Eugen Barbu este prima carte din ultima vreme în care textul vechi nu este literă moartă, citat erudit sau exercițiu stilistic lipsit de har. Strălucirile ei arhaice contribuie, în mod surprinzător, la noutatea ei. Există aici o finețe cărturărească, dublată de



Scanned with OKEN Scanner

o patimă de colecționar care scoate din nou în lumină podoabe demult ascunse de o mînă zgîrcită și cunoscătoare. Între lexicul vechi și cel al autorului se produce o sudură perfectă, sursa rămînînd, deliberat, ușor de recunoscut, și orice proces de intenție se dovedește nefondat dacă vrem să privim cartea ca operă literară, care uzează de procedee specifice, și nu ca operă științifică, de reconstituire istorică. Romanul lui Eugen Barbu demonstrează că este ceva încă viu în textele vechi, în scripturile sfinte, în cronici și documente scrise naiv, cu strîngăcii care conservă ingenuități poetice, recomandînd întoarcerea din nou la aceste surse, măcar din cînd în cînd. Vedem aici, exceptînd unele excese, o bună lecție de stil dată acelora care pretind a nu avea nici unul, opera lor reclamînd eliberarea de tirania cuvîntului. Originalității vidului, Eugen Barbu îi opune pe aceea care își trage toată puterea din cuvînt, pentru că în literatură, mai mult ca oriunde, la început a fost cuvîntul.

Scanned with OKEN Scanner

# DESTINUL UNUI PERSONAJ

*Mitul care coboară.* Cartea recentă a lui Marin Preda, *Marele singuratic*, este, de fapt, o reluare a *Morometilor*. Această reluare, care nu poate să surprindă, cuprinde și puntea spre volumul sau volumele viitoare ale ciclului. Va realiza oare romancierul o „comedie umană" a vieții rurale românești? Neputînd da noi un răspuns la această întrebare, ne mulțumim să constatăm că prin talent, prin cunoașterea profundă a satului și a oamenilor lui, prin dragostea acaparatoare care-l ține legat de această lume, Marin Preda este scriitorul român cel mai în măsură s-o facă. Acești factori îl îndeamnă să rămînă tot timpul în afara unei zone de ispite conformiste, închise într-un hotar de mici trădări literaturizatoare, voluntare sau involuntare. Marin Preda este creator de eroi și chiar de eroi mitici, într-un univers care a atras nu puțini scriitori români, în trecut ca și astăzi. Același erou a fost așezat de Sadoveanu sub un cer de epopee clasică, susținută pe coloanele folclorului românesc. Din mai multe personaje sadoveniene poți alcătui figura ciobanului din baladă, definitiv cununat cu natura. Dacă ar fi însă să-i dăm un nume acestui erou, nu i l-am putea găsi prea lesne, deși din opera sa atît de vastă ne vor întîmpina atîtea chipuri. Faptul este explicabil într-o proză de mari infiltrări lirice, cum este aceea a lui Sadoveanu, în care nu interesează atît ceea ce fac eroii, ci ceea ce spun, și, mai ales, cum



Scanned with OKEN Scanner

spun. Ca să ajungi la eroul sadovenian trebuie să învingi mai întîi marea primejdie a unei extraordinare perfecțiuni stilistice care îi dezindividualizează personajele și e greu să reții, pînă la urmă, din mulțimea lor, pe cel care se detașează. Așadar nu cunoaștem numele eroului lui Sadoveanu, dar știm că acesta se numește Ion al Glanetașului în opera lui Rebreanu și Ilie Moromete în aceea a lui Marin Preda. Pe lîngă personajul sadovenian, înrudit printr-un hieratism comun cu cel din cîntecele vechi, Rebreanu propune literaturii române contemporane chipul lui Ion, țăranul înrobit pămîntului, dominat de un pragmatism primar, reacționînd consecvent sub imperiul unei singure patimi. Sfîrșitul lui din dragoste nu-i complică psihologia și poate fi respins ca simplu accident care s-a ivit și în calea lui Petre Petre. Și iată-l, acum, pe ultimul din seria acestor eroi, care este și cel mai complex : Ilie Moromete, gînditor și... frondeur. Dar țăranul lui Sadoveanu nu-i oare, în una din ipostazele în care apare frecvent, un adevărat înțelept ? Nimic mai adevărat, dar prin el se rostește prea frumos o înțelepciune acumulată, paremiologică, în spatele căreia dispare ca individualitate. Ion, prea instinctual, cu o gîndire concretă și un limbaj interjecțional, se exclude din această discuție. Oricît ar putea supăra un limbaj uneori prea verde, transmis și urmașilor din a doua generație, Ilie Moromete este singurul personaj, din mediul pe care îl reprezintă, care își explică lumea, sau încearcă să și-o explice, fără să facă apel la judecăți gata făcute, chiar dacă acestea reprezintă înțelepciunea milenară a proverbelor. Parimiile au la el rolul citatului, ilustrînd o judecată care îi aparține. De altfel este și singurul personaj țăran care face politică speculativă. În timp ce Sadoveanu moștenește miturile literaturii populare, Marin Preda, pornind de la o realitate pe care o cunoaște foarte bine, creează, cu personajul său, un mit.

Destinul unui astfel de personaj nu poate fi considerat niciodată închis. Iată de ce în *Marele singuratic*, roman în care eroul principal este Niculae Moromete, fiul mai mic al lui Ilie, relegat dintr-o funcție politică la o grădinărie din marginea Bucureștiului, mai tîrziu, după terminarea studiilor de specialitate, inginer horticol în ace-



Scanned with OKEN Scanner

lași loc, asistăm la resurecția literară a bătrînului Moromete. Volumul al doilea din *Morometii* se termina cu moartea lui Ilie și-l lăsa pe Niculae, după căderea sa din funcție și izolarea de patru ani la Mogoșoaia, șef de secție la un comitet regional. În *Marele singuratic*, care ne plasează cu cîțiva ani în urmă, Ilie Moromete trăiește, iar Niculae este inginer horticol la Mogoșoaia. Amănuntele acestea n-ar avea nici o importanță dacă n-ar legitima o întrebare : pentru ce era necesară această întoarcere ? Marin Preda se întoarce cu acest roman la marea sa obsesie, despre care a vorbit nu o dată. Procesul destrămării mitului reprezentat de Ilie Moromete nu se încheiase. El trebuia urmărit și sub alte aspecte, neadîncite în volumele anterioare. În ciuda aparențelor, și în acest roman rămîne esențială, pe lîngă altele, întrebarea pe care romancierul și-o pune și în *Imposibila întoarcere* : „Ce se întîmplă astăzi cu poiana fierăriei lui Iocan în care țăranii din *Morometii* se strîngeau să facă politică ? Cine sînt, ce sînt, unde sînt ei acum ?“ (p. 161). Apusul „mitului morometian“, care nu are același destin ca cel folcloric, mereu viu, al țăranului sadovenian, are loc într-o lume nouă, insuficient configurată, care-l șochează pe Niculae Moromete prin mulțimea elementelor hibride, de tranziție. Starea sentimentală de la care pornește acest roman va fi, de aceea, regretul, exprimat într-un fel de Niculae Moromete și în altul de Simina Golea, pictorița de care acesta se îndrăgostește, amîndouă personajele fiind purtătoarele de cuvînt ale autorului. Simbolurile vieții materiale se vor amesteca cu cele fantastic-folclorice. Vorbește Simina : „Această lume cu cai care vin cu gîturile spre căruța familiei care se pregătește de întoarcerea acasă sub un asfințit scăldat în culori de foc, această lume mai există oare ?“ (p. 145). Niculae Moromete va răspunde cu o duritate care reflectă o durere proprie : „De foarte curînd, ea nu mai există“. Regretul său, chiar cînd fiul calcă în umbra tatălui, nu este împotriva motivărilor istorice și sentimentul tragic care se degajă din aceste ciocniri este departe de superficialul sentimentalism semănătorist. Niculae Moromete, care a contribuit la surparea lumii tatălui său, are sentimentul necesității istorice, deși de peste tot este jignit de excesele tranziției



Scanned with OKEN Scanner

și îndurerat de dialogul umbrelor rănite din poiana lui Iocan. Se plimbă înstrăinat pe uliţele satului şi ascultă ca un ecou al propriilor sale gînduri vorbele Siminei, pe care autorul i le împrumută, de altfel, din *Imposibila întoarcere*: „Am fost pe la ei pe-acasă şi le-am văzut curţile, mari, cu grajduri şi pătuluri, simboluri fără sens, pustii de vite şi de unelte cum sînt...“ (p. 345). Destrămarea aceasta implică şi alte aspecte, pe care le regretă, de data aceasta, mai ales pictoriţa Simina Golea: „Ori toată această lume pe care tu mi-ai descoperit-o, în care stafia aceea care îi apărea unei femei din măgură aflată sub domnia nopţii şi a demonilor ei, e la locul ei, e pentru mine în primul rînd frumoasă, ca orice civilizaţie care şi-a creat de-a lungul secolelor valorile şi miturile ei în cîntece, obiceiuri, rituri sau vrăjitorii...“. Cu temere, Simina rosteşte aceste întrebări grave: „Această lume, cine ştie, va supravieţui ea oare presiunii timpului nostru? Şi ce mitologie o va înlocui?“ (p. 380). Ilie Moromete este din nou chemat martor la dezbatere, în acest remarcabil roman al lui Marin Preda, care trebuie să ne apropie cu încă un pas de răspunsul la astfel de întrebări care cad grele în lumea noastră de credinţe utilitariste. În *Marele singuratic* romancierul realizează, în ficţiune, imposibila întoarcere.

*În căutarea timpului.* Scriitorul mărturiseşte, în mai multe locuri din *Imposibila întoarcere*, cît de mult l-a obsedat lumea primului volum din *Moromeţii*. Din această cauză, timp îndelungat, n-a putut lucra la cel de al doilea volum, incapabil de a se debarasa de modul de a gîndi al personajelor sale, ceea ce-l împiedica să le urmărească destinul în contemporaneitate. În lipsa ochiului contemporaneităţii, sub presiunea vederilor ţăranilor, va renunţa, umilit ca de o adevărată infirmitate, să se mai preocupe de sensul pe care îl lua existenţa lor, pe care trebuia să-l controleze şi să-l dirijeze. Depăşirea acestei crize s-a înfăptuit în volumul al doilea din *Moromeţii*, scris după *Risipitorii*, şi în *Marele singuratic*. Scriitorul nu va căuta decît o împrospătare a viziunii, pentru că tema, în ciuda oricăror previziuni sceptice, care se întemeiau pe marea literatură a lui Creangă, Slavici, Sadoveanu şi Rebreanu, n-a considerat-o niciodată epuizată.



Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda găsește în zona aceasta crepusculară din *Moromeții* și din *Marele singuratic* un inepuizabil material tragic. Marele singuratic nu-i numai Niculae Moromete, decepționat și izolat de o criză politică, deși ispita de a face din această carte un Bildungsroman este greu de înfrînt, ci țăranul asupra destinului căruia meditează eroul cărții, care se împărtășește dintr-o experiență directă, învăluită și apăsată de figura copleșitoare a tatălui. Găsim foarte interesante aceste reflecții ale lui Marin Preda din *Imposibila întoarcere*, cărora le dă o convingătoare viață artistică în cîteva simboluri din *Marele singuratic*: „țăranii sînt atît de plini de ei încît își închipuiesc că lumea e o lume de țărani și orașele sînt așezări izolate, care nu le aduc decît chemări la război, impozite de plătit și nenumărate alte constrîngeri“ (p. 160). De aici Marin Preda nu trage nici o concluzie semănătoristă, izvorul atîtor povestiri idilice, cu privire la superioritatea ruralului, ci desprinde înțelesurile tragice ale unei existențe prea închise. Acești oameni și-au zidit întrega speranță în ei înșiși: „Țăranul de pildă avea sentimentul că singura sa speranță și ieșire este el însuși cu tot ceea ce reprezintă. O greblă în ochii lui nu era o simplă greblă, iar un cal, un simplu cal. Punerea sub semnul întrebării a plugului sau a vitei, a gardului și a bătăturii sale, capătă deodată un caracter tragic“ (op. cit., p. 183). În acest adevăr existențial Marin Preda găsește o mare și spectaculoasă idee literară, pe care o servește cu sinceritate, deosebindu-se și de înaintașii care au parcurs același drum în literatură ca și de contemporani. Peste singurătatea meditativului Niculae se așează umbra simbolică a marelui izolat Ilie Moromete.

Prezentul în care trăiește Niculae Moromete și amintirile care îl trag, mereu spre trecut imprimă romanului o compoziție specială. Marea temă a timpului, pe care o descoperea în *Moromeții*, curge într-o albie epică în care curenții amintirii provoacă mari întoarceri și creează noi unghiuri de introspecție. Romanul împletește mereu două fire: trecutul dominat de imaginile care vin din lumea lui Ilie Moromete și prezentul care înseamnă pentru Niculae în primul rînd iubirea pentru pictorița Simina Golea. Provocat de Simina, el își rememorează, treaptă cu



Scanned with OKEN Scanner

treaptă, în povestiri mai mult sau mai puțin independente, viața. Aceste secvențe retrospective, în care romancierul alternează poezia cu pagina realistă și candoarea cu violența neștiutoare, ne reține atenția în primul rînd. Copilul Niculae privește apusul ca pe o izbăvire, în timp ce familia se pregătește, cu gesturi ritualice, de întoarcerea acasă. Rar pot fi citite rînduri mai cutremurate liric de momentul unic al încetării lucrului, în ora transfigurată, surprinsă de Millet în l'Angélus. În această oră de pace, lumea și natura își dezvăluie fețe misterioase : „... toate gesturile care precedau asfințitul soarelui se încărcau cu ceva tainic... Totul se potolea, toți cădeau care pe unde nimereau, și atunci totul începea pentru mine să trăiască din nou... (pp. 155—156). Copilul are impresia că păşeşte pe o planetă necunoscută, îi simte respirația eternă și-i urmărește schimbările : „Viața și moartea pe ea sînt apropiate, intră unul din noi în pămînt, rămîne altul cu ochii deschiși ca s-o vadă... Moare un cal, rămîne un mînz, se cosesc ierburile acestei veri, grîul și porumbul înalt, la primăvară vor răsări altele... Și veșnic va apune acest soare de aramă, pentru ca dimineața să apară iar...“ (p. 156). Poezia nopții este surprinsă cu o extraordinară acuitate auditivă, pregătită de lungi ore de veghe în calmul naturii : „Auzeam bătăi de aripi, țipete scurte și ascuțite de animale pe care ziua nu le vedea nimeni și mai ales auzeam viața mare a nopții... Țîrîitul greierilor ne făcea să ne dăm seama cum urcă și coboară ca într-un somn viu răsuflarea pămîntului“ (p. 157). În această blîndețe serafică se petrec acte de o cruzime de-a dreptul monstruoasă, relatate necruțător, ca scena uciderii cîinelui de către Marin al lui Țugurlan, bătăi și violențe de tot felul, scene de bestialitate. Alături de candoare, ignoranța crește în aceste suflete primare sălbăticia, dualitate exprimată cel mai bine în miturile biblice, cum va constata mai tîrziu Niculae, care va încerca să se desprindă de această lume a violenței și nedreptății, clădindu-și primele elemente ale unei mari credințe : „Da, voi întemeia o nouă religie, care să țină seama de forțele oarbe care pun nu o dată stăpînire pe om, și care să propună altceva decît umilința înrobitoare,

inacceptabilă pentru mîndria firească a unui animal atît de liber și de viclean cum este omul. Da, mă voi gîndi îndelung, ani mulți, pînă ce voi începe să-mi spun parabolele mele...“ (pp. 163—164). Aceste parabole le spune, de fapt, chiar scriitorul. În calea realizării gîndului vechi, Niculae se va lovi de neînțelegerea oarbă și vicleană care-i jignește credința. Retras la „casa grădinarului“, își ia libertatea de a cultiva flori, deși știe că „nu poate crește atîtea cîte avea nevoie lumea“, încercînd, la apărarea acestui simbol, să-și vindece orgoliul rănit al unei gîndiri independente. Niculae îl întîlnește și în singurătate pe Ilie Moromete. Cele două singurătăți paralele se unesc într-un simbol unic care atrage atenția asupra conștiinței ultragiate de prigoana îndreptată împotriva nevinovăției și credinței.

*Regăsirea prezentului.* Celălalt fir epic, care nu mai este al amintirii, ci al vieții prezente a eroului, nu este mai puțin interesant. Romanul de dragoste dintre Niculae și pictorița Simina Golea ne introduce într-un mediu cu totul diferit. Scriitorul îl imaginează cu intenția de a lărgi obiectivele polemicii sociale și estetice pe care o întreprinde. Va găsi chiar prilejul de a plasa și un mic roman polițist, într-o paranteză largă a celui de dragoste, cu suspensurile genului, dar mai ales cu o foarte ascuțită poziție critică față de abuzurile din timpul cînd funcționa „mecanismul simplu al represiunilor“, care oferea o „tristă comedie“ a dreptății. Cît privește romanul de dragoste propriu-zis, pe care nu-l vom urmări în peripețiile sale, ne simțim tentați să observăm doar că Marin Preda pare preocupat și aici de apărarea independenței de gîndire față de asaltul sentimentelor. Aceasta nu-i face mai fericiți și nici mai independenți, pînă la urmă, pe cei doi eroi, după cum constată Simina : „Dar cît regret port în mine după această parte a sufletului meu pe care m-ai silit s-o sustrag iubirii, ca să nu-mi pierd capul...“ (p. 130). Dialogul dintre Simina și Niculae, care umple masiv paginile cărții, este atras mereu dincolo de hotarul ce închidea viața lor sentimentală. Aceste discuții nu sînt docte și amintesc de unele eseuri pe teme morale și artistice din *Imposibila întoarcere.*



Scanned with OKEN Scanner

Prin fața ochilor lui Niculae se perindă o lume cu totul necunoscută pe care, alături de Simina, călăuzit de ea, încearcă s-o înțeleagă. O anumită microfaună pestriță și gălăgioasă, în care intră scenariști, literați, artiști plastici, de o șmecherie și o ușurătate care nu se pot egala decît între ele, pare să sugereze că drumul de la miticismul caragialean nu a mers prea departe. In perimetrul acestor observații critice intră imitațiile pretins moderne sau folclorice, preocuparea excesivă pentru limbă și pseudoliteratura făcătorilor de cuvinte. Evoluția artistică a Siminei indică drumul care își găsește un partizan și în autor. Aceasta înseamnă abandonarea convenției, încetarea de a-i mai pastișa pe meșterii vechi și moderni sau de a copia folclorul și realitatea, pentru o apropiere de sensul adevărat al artei pe care nu-l poate revela decît dragostea, adevărul și o mare credință. Odată descoperit acest sens și trecut în operă, artistul și-a încheiat destinul. Pictorița se stinge tragic de epuizare și boală înconjurată de singurele tablouri care o pot reprezenta ca artist. Adevărul despre artă este descoperit de Simina, în mod simbolic, în curtea lui Ilie Moromete, în contact cu lumea netrucată care îl înconjoară. Acesta este, de fapt, crezul artistic al lui Marin Preda, rostit liric prin intervenția unui personaj episodic: „Mă interesează mama, tata, curtea mea natală, a mea, a celor despre care scriu și a voastră pe care vă disprețuiesc... Cum vom putea, altfel, trăi o clipă sublimă pe acest pămînt pe deasupra scoarței lui inundată de soare și de vînt înainte de a dormi cu țeasta înăuntrul lui, unde nu e nici lumină, nici verdeață, dacă am oferi lumii doar spectrul singurătății noastre? Ah! cînd fug norii pe cerul albastru în grămezi mari și albe, și bate vîntul cu soare, și îndoaie vîrfurile plopilor care foșnesc și spulberă părul iubitei care se întoarce cu spatele și se ferește cu un hohot de rîs divin!... Cum vom putea, altfel, să ne simțim oameni liberi și nu niște sclavi nemernici, chiar ai succesului și ai gloriei, dacă ne vom gîndi numai la persoana noastră...?“ (p. 208). Niculae Moromete se des-



Scanned with OKEN Scanner

parte încă o dată de umbra tatălui său cu care își confunda, în izolare, destinul, și pornește din nou în cruciada împotriva singurătății. Pe aura unui mit care se destramă, lumea Moromeților, Marin Preda a imaginat în *Marele singuratic* un roman cu multiple sensuri simbolice, care comunică, cu o evidentă participare lirică, lucruri esențiale despre om, despre iubire și despre adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

# PROZA FRUSTRĂRII

Personajele lui Corneliu Ştefanache, atît cele din volumul de nuvele cu care debutează editorial, *Cercul de ochi*, cît şi cele din romanele ulterioare, *Zeii obosiţi*, *Dincolo* şi *Paralele*, sufăr de un acut sentiment de frustrare. Acest revers sufletesc este rezultatul unor împrejurări concrete asupra cărora autorul revine mereu, în pagini în care parabola lirică se infuzează adînc în fluxul epic realist, provocînd înaintări neprevăzute şi dese reveniri, pînă la fărămiţarea naraţiunii, vizibilă mai ales în nuvelele din volumul de debut. Bucata titulară a volumului, de construcţie eseistico-simbolică, nici nu pretinde vreo supunere la canoanele epicii tradiţionale, fiind alcătuită mai degrabă în maniera unei viziuni romantice, preluată de proza modernă, în care macabrul şi materia degradată servesc ca ilustrare unor teze morale şi sociale. Reţin atenţia, în proza de început a lui Corneliu Ştefanache, paginile lirice în care tinereţea este frustrată de dragoste. *Viaţa pe cartelă*, o suită de secvenţe în care este explorat sufletul adolescentului, pare a profita cel mai mult de aria unor experienţe de viaţă personale. Filonul acesta va fi folosit şi în celelalte volume, mai ales ca material epic al unor simboluri care vorbesc de puritatea ultragiată. În nuvele, spre deosebire de romane a căror cuprindere socială este mai amplă şi mai complexă, deşi alcătuirea epică este tot liberă, dar cu o preocupare evidentă pentru efectele întregului,



Scanned with OKEN Scanner

aceste proiecții subiective se transformă într-un leitmotiv poetic. Întinarea purității, în care bănuim izvoare atît de îndepărtate și adînci, îl preocupă pe autor și în nuvela *Lebăda neagră*, din care reținem simbolul terifiant al bilelor. In acest simbol este concentrată dorința josnică ce circulă nestingherită, înfiorătoare, fără să poată însă murdări. Se conturează astfel un mod de lucru al autorului, care se fixează, în această fază de început, asupra unui simbol capabil să dezvăluie o sugestie satirică. Dispariția cocoșului de tablă, din nuvela cu același titlu, vrea să însemne dispariția omului giruetă, imagine sugestivă ca ax satiric împotriva acelora care se mișcă, fără personalitate și fără principii morale, întocmai ca acei cocoși de tablă de pe casele bătrînești din orășelele de provincie. Autorul pare a respinge o imagine repugnantă, omul fără suflet, spiritul malefic vulgar, simbolizat de imaginea jalnicei jucării prostituate de vînt. La fel de apăsător apare și simbolul, care ne transpune într-un fantastic entomologic, din *Insectele*, sub o ploaie de lepidoptere și larvele lor, într-o atmosferă „cleioasă" de dorințe refulate în care se zbat, sărmane gîngănii, eroii nuvelei. Simbolul odată precizat, cum se întîmplă în cele mai multe din aceste proze *(Lebăda neagră, Dispariția cocoșului de tablă, Insectele)*, personajele i se subordonează consecvent, nemaiputînd fi sustrase acestei magii și restituite logicii epice obiective.

Acest sentiment de frustrare își precizează abia în romanele autorului rădăcinile sociale mai adînci. Conjuncturii istorice i se asociază defecte omenești, în frunte cu tendința de izolare egoistă și indiferența drumurilor paralele. In parcurgerea lor, romancierul își poate etala în voie subiectivitatea răscolită de imposibilitatea, degradantă pentru condiția umană, de a putea comunica. Tenta subiectivă dă un caracter particular acestor romane. Dacă observăm bine, personajele din *Zeii obosiți* și din *Dincolo* și, într-o anumită măsură, chiar și cele din *Paralele*, nu au o identitate riguros precizată, ceea ce nu ne apare numai ca un reflex al unor tendințe moderne care resping amestecul „stării civile" în literatură. Personajele-simboluri din primele povestiri se transformă în personaje-stări : regretul, dorința chinui-



Scanned with OKEN Scanner

toare de a afla adevărul, suferința cauzată de ascunderea și denaturarea lui, efectele purității întinate, imposibilitatea de a uita, înstrăinarea, vindicta, sila, lașitatea, sentimentul culpabilității, îngustimea dogmatică, indiferența și meschinăria. De la început, personajele se separă net în două categorii : pe de o parte cei care au suferit o injustiție, cu cauze care pot fi foarte diverse, mai general umane sau rezultate din împrejurările unui moment istoric de tranziție, și cei care au provocat această injustiție. In ambele cazuri, personajul nu este o prezență individuală ci o ipostază sufletească. Iată meditația despre viață a unui personaj, pe care autorul îl prezintă sub inițiala K., din *Zeii obosiți* : „Acolo printre lucrurile lui, printre cărți, se va gîndi nestingherit la ură și iubire, la adevăr și minciună, la curaj și lașitate, la sfințenie și murdărie, la tot din ce este formată viața asta“ (pp. 239—240). Personajele nu ies prin actele lor în afară, ci-și precizează, prin insistență și repetiție, abisurile sufletești. De aici rezultă și compoziția particulară a acestor romane, în care firul epic este mereu tăiat de simboluri și repetiții. Aceste personaje par copleșite de un destin tragic. Incordarea dramatică rezultă din confruntarea sentimentelor, pornirilor interioare, cu barierele din afară, și personajele par mînate de fatalitate către un drum fără ieșire. Din punct de vedere stilistic se impune observației faptul că aceste personaje monologhează, rememorează și analizează, nu acționează și, numai rar, vorbesc.

Ce știm despre personajele centrale din cele trei romane ale lui Corneliu Ștefanache, private de drepturile lor omenești elementare ? Sculptorul Toma din *Zeii obosiți*, victima unei erori judiciare, pe care apasă un întreg angrenaj administrativ, se întoarce, după un număr de ani, acolo unde viața a evoluat fără el, dar nu i se mai poate integra. Dezbaterea este mai mult interioară, marcată de dorința foarte acută a eroului de a ști, de a afla adevărul, de a-și explica erorile și de a fixa responsabilitățile. După acest moment de tensiune, se întinde un mare hiatus psihic, ca rezultat al dezamăgirii, autorul complăcîndu-se să descrie stările de totală abulie ale lui Toma. Trebuie reținută pătrunderea psi-



Scanned with OKEN Scanner

hologică cu care este condusă analiza. În felul acesta este pregătită întrebarea fundamentală care străbate romanul : cine răspunde pentru aceste traume psihice ? Sînt chemați să răspundă la această întrebare neliniștită, incitatoare, pe care și-o pune și ne-o pune autorul, oameni cu funcții de răspundere în perioada vizată, persoane din intimitatea victimei, prietenii, femeia iubită și mulțimea mare a indiferenților. Cu toții, într-un fel sau altul, își mărturisesc vina, se pleacă sub povara unui acut sentiment de culpabilitate și de jenă sau continuă să-și mențină pe față masca indiferenței. Un fost coleg de școală, tovarășul O., preocupat de carieră, se apără cu cuvintele învățate de-a gata, grave, goale, care nu pot acoperi faptul cald de viață, traducînd doar suficiența celui care le rostește. Pe lîngă drama lui Toma, la întrebările lui suspendate peste un mare zbucium, fostul lui coleg de școală, mascîndu-și rău răspunderea, trece cu frazele cele mai generale, cu gesturi de compasiune rotite în gol : „Am descoperit și eu, domnule, am descoperit cu toții ideile generale, am înțeles, ce-i drept, mai tîrziu, dar am înțeles ceea ce trebuie să ne definească pe fiecare în parte“ (p. 83). Frazele lui O., care vorbește de „rațiuni superioare“, răsună monstruos în urechile victimei, ultragiază încă o dată adevărul și acoperă fericirea simplă și omenească, pe care o visa Toma, cu zgura cuvintelor de circumstanță, care nu apropie ci separă. Portretul este de o incontestabilă forță satirică și are un pandant caricatural în soțul Clarei, prefigurînd oarecum, prin căderea lui, sfîrșitul lui O. Doborît, acesta își dovedește toată lașitatea, în spatele măștii arătîndu-se o ființă subumană, o conștiință larvară. Astfel de portrete lucrate în acvaforte afirmă o certă vocație polemică.

În procesul acesta de fixare a răspunderii, un loc foarte important acordă romancierul conștiințelor înșelate, lipsite de rezistență, influențabile și, în mod fatal, oscilante. În acest caz este mult mai dificilă indicarea gradului de culpabilitate. Evoluția eroului principal față de această categorie de personaje, și în special față de Anca, va marca ratarea lui deplină, la lipsa posibilității de încadrare socială adăugîndu-se și eșecurile din viața intimă. Istoria cuplului conjugal Anca-doctorul K. pare adaosă



Scanned with OKEN Scanner

în *Zeii obosiți*. Autorul își creează însă, în felul acesta, mult mai bine posibilitatea de a măsura timpul care s-a scurs peste absența lui Toma. Drama lui Toma se deplasează către drama Ancăi, care l-a pierdut pe Toma și se convinge tot mai mult că pierderea este definitivă, nemaiputîndu-l suporta nici pe K. Ceea ce pare, la prima vedere, numai un viciu de construcție, este, de fapt, un efect de discontinuitate. Observăm în permanență, de altfel, la Corneliu Ștefanache o intenție de opoziție față de schemele compoziționale și caracterologice ale vechiului roman. În *Zeii obosiți*, romancierul are aerul că nu știe ce a legat-o pe Anca de K., personaj reluat și în *Paralele*, și nici ce a dezlegat-o de Toma și apoi de K. și de copil. Sufletul omenesc, ni se sugerează în *Zeii obosiți*, are căi mai ascunse decît cred romancierii atotștiutori și ne aflăm neputincioși în fața unor acte nepreväzute, sortite să rămînă inexplicabile. Cele două drame, în care sînt implicați Toma și Anca, comunică între ele și se condiționează reciproc. Neputînd urca împreună „muntele vrăjit", prilej pentru o secvență simbolică și poetică, Anca se prăbușește.

În prima parte a romanului *Dincolo*, autorul este puternic urmărit de destinele eroilor săi din *Zeii obosiți*, detașarea urmînd să se producă, într-un mod mai evident, abia în romanul *Paralele*, diferit, de altfel, și stilistic de primele două. Cu drama lui Petru Petria se reia dezbaterea începută cu cazul lui Toma din *Zeii obosiți*. Este vorba de aceleași traumatisme lăsate de o mare injustiție în sufletul acelora care-și pierd, sub o lovitură pe care n-o pot înțelege, credința. Autorul — și credem că unele imputări care i s-au făcut în acest sens sînt neîntemeiate (Vlad Sorianu, *Contrapunct critic*, pp. 182—183) — refuză și în acest al doilea roman orice soluționare idilică. Infirmitățile fizice cauzate de războaie, de accidente, de torturi sau de boală nu pot fi refuzate vederii oricît ar fi aceasta de ultragiată. Corneliu Ștefanache vrea, într-un fel de spirit justițiar, să demonstreze că rănile sufletești sînt la fel de evidente și de grave și că nu avem dreptul să trecem cu indiferență pe lîngă ele, dacă nu vrem să ne întîlnim cu nepăsarea care le-a generat, în



Scanned with OKEN Scanner

complicitate cu obtuzitatea, cu ipocrizia și cu fanatismul : „Dumnezeule, — meditează un personaj — vom fi mereu atît de departe unii de alții, nu va veni niciodată clipa cînd să ne înțelegem ? Aruncăm cuvintele între noi, uf, atîtea cuvinte !... și facem ziduri din ele, ne înconjurăm între ziduri și, cînd ieșim lacomi, gata de a înhăța cîte ceva, ne mai punem și măștile“ (p. 176). Corneliu Ștefanache pledează pentru dreptul de a privi „dincolo“ de aceste măști. Regretul romancierului este că oricît de adînc ar dori să pătrundă această privire „dincolo“, ea se va lovi în cale de imperfecțiunea comunicării. Tot doctorul Ștefan, un fel de purtător de cuvînt al autorului, în momentele sale de luciditate, un om care nu face parte din categoria înfrînților, deși a fost foarte aproape de ratare, comentează sceptic : „Nu, n-ai să știi nici tu, fiindcă există în noi ceva care scapă oricăror sondaje. Cît de măreți sîntem în fața cerului, tot pe atît de neputincioși, cînd încercăm să ne cunoaștem pe noi înșine“ (p. 77). Din astfel de raționamente se încheagă, pînă la urmă, o concepție artistică. Datoria scriitorului, „robul cuvintelor“, este de a nu ezita în căutarea aceluia care să ne falsifice cel mai puțin : „Un singur cuvînt ar fi suficient, un cuvînt pe care nimeni nu l-a rostit, ceva ca un cuțit sau ca o seringă, să nu ocolească nimic, să ajungă dintr-odată exact acolo unde ființa noastră zvîcnește“ (p. 209). Cu acest cuvînt încearcă autorul să ajungă „dincolo“ de mască.

Petru Petria, ca și sculptorul Toma din *Zeii obosiți*, parcă ducîndu-i mai departe existența pînă în pragul neființei, nu se mai regăsește, marcat pentru toată viața de o experiență negativă care-i violează brutal cele mai intime năzuințe. Ca și Toma se întoarce aproape abulic, dezarmat, tîrîndu-se „fără gînduri, aproape fără senzații“, „zeu obosit“, care încearcă zadarnic să se convingă, în primele momente ale „integrării“, că „e fericit, că trebuie să fie fericit“. Neputîndu-se salva, rămînînd definitiv în infernul unde a fost trimis, Petru Petria se sinucide. Nu-i aici o lipsă de perspectivă, cum s-a spus, ci intenția clară de a dezvălui, alături de durerea fizică și de moartea violentă, existența unor înfiorătoare hiroșime



Scanned with OKEN Scanner

sufleteşti. Privim mişcaţi documentele înregistrate pe peliculă, păstrate în muzee, comentate în cărţi, despre tragedia de la Hiroşima, şi condamnăm această monstruoasă crimă împotriva omului. Ce radiografie va face vizibile însă rănile sufleteşti ? Corneliu Ştefanache argumentează cu romanele sale că această datorie îi revine scriitorului. Va urmări, de aceea, în romanul *Dincolo,* efectele nedreptăţii pînă la a doua generaţie, luptîndu-se cu uitarea, cu neputinţa comunicării exacte şi cu explicaţia filistină a „cuvintelor şi gîndurilor confortabile". Privind efectul întîrziat, actul iniţial pare şi mai monstruos. Petru Petria trăieşte în acelaşi infern în imaginea fiului, care ajunge să-şi judece, pînă la urmă, aspru tatăl pentru reacţia în lanţ pe care o provocase sinuciderea sa, marcînd viaţa mamei şi a fiului. Cartea se transformă treptat într-un roman al adolescenţei, în partea a doua, întrebările asupra dreptăţii şi nedreptăţii fiind preluate şi de fiu. Într-un curios complex Oedip, tînărul Petria meditează la claustrarea şi moartea lentă a mamei sale, la sacrificiul ei inutil. Autorul nu adînceşte ci schiţează numai conflictul dintre generaţii : „Îţi închipui că voi, ăştia tineri, aţi descoperit un nou fel de a simţi, că puteţi folosi cu totul deosebit cuvintele" (p. 176). În Petru Petria fiul, în ardoarea credinţelor sale, în gesturile sale „necugetate", trăieşte de fapt tatăl. Mama, de altfel, pe acesta din urmă l-a căutat mereu în dragostea pînă la sacrificiu pentru copil.

Romanul *Paralele* este, în multe privinţe, deosebit de primele două, cu toate că aspectul lui de dezbatere justiţiară, cu obiective comune sau asemănătoare, îl leagă puternic de cele dintîi. Dacă în *Zeii obosiţi* şi în *Dincolo* autorul cultivă simbolul şi parabola, ca şi în nuvele, cu *Paralele* se apropie mai mult, ca formulă tehnică, de descripţia realistă mai detaşată. Participarea autorului se vădeşte în acest roman numai în tenacitatea cu care urmăreşte urcările şi căderile personajelor confruntate cu un anume ideal de viaţă, precum şi în pasiunea polemică pusă în dezbatere. Personajele încetează însă să fie mai ales o proiecţie subiectivă şi capătă o viaţă mai desprinsă de autor, care le permite o existenţă socială şi individu-



Scanned with OKEN Scanner

ală mai bine conturată. Decupajele de viaţă se înmulţesc şi-şi păstrează nota de obiectivitate, nu se mai transformă în pretexte simbolice şi în comentariu liric. Detaliul realist care se pierdea înainte în reacţia subiectivă a autorului începe să trăiască autonom. Firește, există încă multe pauze în fluxul epic, autorul menţinîndu-se departe de naraţiunea tradiţională şi manifestînd aceeaşi preferinţă pentru desele schimbări de planuri, pentru trecerea bruscă de la persoana a treia la a doua şi pentru monolog. Tot un fel de monolog poate fi considerat şi comentariul bogat al naratorului, care devine şi în acest roman un personaj principal.

Romancierul scoate în *Paralele* sensurile etice care îl preocupă din biografia unei femei care nu are nimic excepţional, forţată să-şi crească, în condiţii extrem de dificile, copiii. Pentru că se încearcă stabilirea unor semnificaţii care depăşesc, de fapt, cu mult viaţa de familie, personajul rămîne anonim. Drama acestei mame reia, cu argumente noi, un proces ale cărui victime au fost şi Toma şi Petria, cu deosebire că personajul central din *Paralele* îşi ajunge scopul, iese deasupra adversităţilor cu care se luptă. Dezamăgirea se va ivi odată cu scopul deja realizat, care pune sub semnul îndoielii sacrificiul. Întreaga viaţă a mamei din *Paralele,* o tenace învăţătoare de ţară, toate preocupările, gîndurile şi acţiunile ei, mari şi mici, şi toate grijile ei, devorante, sînt dirijate şi subordonate unui singur ideal : asigurarea viitorului copiilor. Sacrificiul este măsurat cu mulţimea greutăţilor pe care mama le are de înfrînt şi a renunţărilor la care acestea o obligă, prilej bun pentru autor de a pune sub o lupă care măreşte necruţător imaginea falsificată a fericirii. Calvarul acestei femei, şi romanul nu-i lipsit de întorsături senzaţionale, începe cu moartea soţului în război. La consecinţele materiale dezastruase pentru familie se adaugă şi consecinţele unei dezamăgiri sentimentale, în care fusese amestecată chiar sora mamei, o femeie uşuratică şi egoistă din nepăsare. Observăm că autorul foloseşte adesea opoziţiile violente în definirea caracterelor. După război, această situaţie se complică cu înţelegeerea obtuză a necesităţii de către unele spirite viciate de dogmatism,



Scanned with OKEN Scanner

fanatism şi carierism. Romancierul profită din nou pentru a-şi fixa aici obiectivele marii polemici începute în romanele anterioare. Această femeie şi copiii ei, pe care încearcă să-i sustragă unei fatalităţi administrative, se văd ameninţaţi de o vină imaginară. Un frate, acuzat pe nedrept de crimă, după moartea sa învăluită în mister, trebuie reabilitat juridiceşte pentru ca acest oprobiu să nu strivească întreaga familie. Mama se opune prin toate mijloacele, înfruntînd o anchetă inumană, brutală, pentru ca această aşa zisă „crimă" să nu-i lovească şi copiii : „Ca şi cum toţi ar fi săvîrşit-o, eu şi copiii mei" (p. 32). Paginile consacrate încercărilor disperate pe care le face personajul central din *Paralele* pentru a împiedica injustiţia sînt cele mai virulente din întregul roman. Aria investigaţiei sociale iese mult în afara familiei. Direcţia pe care autorul îşi desfăşoară critica va căuta un obiectiv care, aparent, pare în afara angrenajului social, în realitate însă de o nocivitate cu consecinţe sociale subterane, într-un fel deci chiar mai primejdioase. Autorul caută responsabilitatea unora din actele noastre dincolo de paragrafele legii, într-o mentalitate dăunătoare, reflectată în cuvintele de la baza atîtor abuzuri : „am posibilitatea, sînt puternic, am puterea de partea mea" (p. 48). Neajutorată, depăşită de condiţiile în care este pusă să-şi realizeze scopul, văduva din *Paralele* va trece la o rezistenţă mimetică, alergînd şi ea spre o izolare egoistă, spre indiferenţa care o lovise : „Nu-şi dorea decît o carapace (simbolul revine — n.n.), ceva asemănător cu cea a scoicilor sau a melcilor, să se închidă în ea cu copiii, să se izoleze de restul lumii, în care nu afla decît ură şi minciună" (p. 32). Actul moral este judecat eronat în funcţie numai de scop : „. . . dar eu am un scop, copiii, pentru ei pot să urăsc şi să ucid, totul îmi va fi justificat" (p. 108). Justificări asemănătoare, la altă scară socială, o transformaseră şi pe ea în victimă. Corneliu Ştefanache pătrunde în ceea ce îi apare ca o dualitate a naturii umane fără să se interezese de facile soluţii consolatoare : „. . . nu ştiu toţi că în trupul lor frumos, de care au atîta grijă, se află altul, un animal sau o pasăre. . ." (p. 85).



Scanned with OKEN Scanner

Între „animalul" feroce şi „pasărea" serafică, între zbor şi cădere, se află însă ceva mai întristător : indiferenţa.

Sacrificiul, o viaţă de privaţiuni, ca în cazul personajului din *Paralele,* nu poate înlătura compromisul cu conştiinţa : „Este bine ca să fii prieten cu cel puternic", meditează mama. Autorul nu aruncă nici un gînd consolator şi nu lasă nici o iluzie întreagă. Sacrificiul mamei (asemănarea cu soţia arhitectului din *Zeii obosiţi* şi, mai ales, cu mama tînărului Petria din romanul *Dincolo* este izbitoare) este răsplătit cu nepăsarea totală a acelora pentru care a refuzat să-şi trăiască viaţa, interzicîndu-şi orice satisfacţie. Atît copiii din *Paralele,* cît şi tînărul Petria din *Dincolo* amintesc, prin comportarea şi reacţiunile lor intime în faţa corpului neînsufleţit al mamei lor, de „indiferenţa" lui Meursault din *l'Étranger.* Accentul în *Paralele* se dirijează însă către o dezbatere morală în care autorul este profund angajat, faţă de distanţa pe care o pune Camus între el şi eroul său. Partea ultimă a romanului lui Corneliu Ştefanache aduce în centrul atenţiei pe fiul mai mare al mamei, meschin, tranzacţional, preocupat de carieră în cel mai înalt grad, chiar cînd vrea să pară dezinteresat. În opoziţie s-ar părea că se defineşte fratele mic, a cărui intransigenţă respinge relaţiile de parvenire despre care vorbeşte un personaj episodic : „Însă repetarea asta de relaţii — azi te propun eu pe tine, mîine mă propui tu... mă serveşti, te servesc, ajută-mă să-mi fac un culoar de înaintare şi te trag după mine... „moara" asta de relaţii, sau „fabrica" asta de relaţii o ocolesc" (p. 159). O caracteristică a romanelor lui Corneliu Ştefanache este dată şi de astfel de intervenţii polemice directe, destul de numeroase, care dezvăluie, punctează şi rezumă mereu poziţia autorului implicată şi în actele personajelor. Fiecare în alt mod, cei patru copii — surorile sînt prezentate mai şters — se retrag în carapacea lor de egoism şi indiferenţă, pentru a continua să trăiască nu împreună ci paralel cu ceilalţi.

Romanul unei familii, *Paralele* sugerează, dincolo de implicaţiile biografiei personajului central, o concluzie sceptică cu privire la comunicarea dintre oameni. Este, de fapt, încheierea tuturor cărţilor pe care le-a scris Cor-



Scanned with OKEN Scanner

neliu Ştefanache, duşman al cuvintelor consolatoare, acele care ne trădează cel mai mult : „Nu voi şti niciodată cum să povestesc toate acestea, dacă să imit, aproape fără voie, pe alţii, sau eu însumi să inventez forme. Întotdeauna mi-a fost frică de cuvinte, le-am simţit prea multe, gîtuindu-ne, falsificîndu-ne“ *(Dincolo,* p. 209). Brutalitatea desvăluirilor autorului, care nu ignoră nici reacţiunea fiziologică a personajelor, porneşte dintr-o pronunţată predispoziţie sentimentală, în care injustiţia produce o mare tulburare. Aşa cum observam la apariţia primului său volum, autorul nu încearcă să-şi reprime sentimentele, ci caută doar o formă epică potrivită care să le poată comunica. Autenticitatea şi sinceritatea pe care autorul o pretinde de la artă îşi află cheia realizării aici. Frustrarea de care sufăr toate personajele sale se datoreşte inadecvării sentimentale la necesitatea conjuncturală, care le zdrobeşte sub compromis, le caricaturizează bunele intenţii şi, în multe cazuri, le anulează voinţa.

Scanned with OKEN Scanner

# PUDOAREA CONFESIUNII

În primul volum din operele lui Tudor Vianu, consacrat de editori, Sorin Alexandrescu, Matei Călinescu și Gelu Ionescu, numai scrierilor sale literare (*Opere, I, Scrieri literare*, antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, Minerva, 1971) partea cea mai valoroasă cuprinde, în mod evident, paginile autobiografice, de altfel cele mai numeroase, în care pot intra și portretele oamenilor de seamă pe care i-a cunoscut și care au jucat un rol oarecare în existența sa, cît și însemnările de călătorie. Poeziile, ocazionale sau rezultate ale unor impresii și meditații pe marginea lecturilor (surprinde, din nou, locul mare acordat lui Goethe) filtrează destule împrejurări autobiografice. De altfel ideea de a întocmi o scriere memorialistică mai largă pare să-l fi urmărit pe autor mult timp. Intenția aceasta veche este declarată deschis într-o foarte valoroasă însemnare din 1948, găsită printre manuscrisele lui Tudor Vianu și publicată postum : „De cîteva ori în cursul timpului, s-a format în mine dorința de a nota împrejurările vieții mele". Această dorință n-a realizat-o decît în parte și rămînem îndatorați editorilor, lui Gelu Ionescu în primul rînd, de a fi găsit posibilitatea de a sugera, din fragmente disparate, conturul unui întreg.

Idealul secret pe care credem că l-a urmărit Tudor Vianu cînd a luat hotărîrea de a ne oferi „împrejurările vieții" sale, într-o construcție mai întinsă, este *Poezie și*



Scanned with OKEN Scanner

*adevăr*, monumentala autobiografie a lui Goethe pe care o traducea în românește în 1955. Această prezumție găsește o confirmare temeinică în cea mai de seamă lucrare de acest gen care ne-a rămas de la Tudor Vianu, publicată mai întîi în 1958, sub titlul *Idei trăite*, în „Viața românească". Din prefața lui Goethe la *Poezie și adevăr* pare să-l fi reținut în special ideea : „Căci aceasta este tema principală a unei biografii : să descrie pe om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din aceasta se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepția lui se răsfrînge din nou în afară". Imperativele care decurg de aici cîntăresc greu : cunoașterea de sine și a epocii, existențele oamenilor de seamă avînd o mare suprafață de stingere socială, și necesitatea, consecința logică reținută de Tudor Vianu, a unei „stilizări finaliste" a autobiografiei. Literatura de memorii îi apare lui Tudor Vianu ca și lui Goethe „o formă a luptei omului cu destinul", luptă care reliefează necesar un sens exemplar.

*Idei trăite*, cel mai de seamă și mai întins fragment autobiografic din volum, urmărește foarte atent, exact și detașat, formația filozofică a autorului. Sînt precizate cu minuție izvoarele celor mai de seamă preocupări care-i străbat opera : „problemele de istorie literară, de estetică, de morfologia culturii, de teoria valorilor, adică tot atîtea domenii care, de aici înainte, aveau să mă rețină multă vreme". Efortul de a se detașa, de a privi din afară, cu ochi străini, propria lui activitate este evident. Ce departe sîntem de *Hronicul* lui Blaga. De altfel capitolul este mai întîi o istorie a ideilor filozofice și artistice contemporane în care se încadrează și autorul. Produsul final este cîteodată mai mult operă de rigoare și mai puțin literatură autobiografică. Memoriile lui Tudor Vianu ar fi avut un caracter particular, pentru că autorul scria greu despre sine, referirile exterioare devenind copleșitoare. De altfel el mărturisește deschis că are frica lui Stendhal de a rosti cuvîntul „eu". Vorbind despre sine, ajunge să scrie repede și cu plăcere despre alții.



Scanned with OKEN Scanner

Această detaşare nu-l anulează, iar căldura unei anumite prezenţe discrete rezultă din ansamblu, cu impresionante vibraţii umane. Tot de la Goethe a învăţat că „iubirea adevărului se arată în tendinţa de a descoperi şi de a preţui binele pe unde se află". Tudor Vianu avea tocmai acest fel de iubire pentru adevăr.

În biografia pe care o schiţează lui Goethe, în loc de prefaţă la traducerea românească a volumului *Poezie şi adevăr*, Tudor Vianu reţine acest îndemn din *Wilhelm Meister*, care caracterizează atît de bine propria sa conduită, exemplară din atîtea puncte de vedere, în viaţă: „Orice om trebuie să se priceapă într-o direcţie bine precizată, să ştie să facă ceva într-un chip cu totul remarcabil". Asupra acestui citat din *Wilhelm Meister* a întîrziat şi în *Fragmentele autobiografice* pe care le redactează în 1957, unde reproduce fraza cheie: „Ceea ce are însemnătate este să pricepi ceva bine şi să-l poţi face ca nimeni altul în jurul tău". În cultul muncii, al activităţii competente, îşi caută şi-şi găseşte întotdeauna echilibrul, acordul cu sine însuşi. Nu din această cauză va abandona, departe de gestul orgolios de mai tîrziu al lui Ion Barbu, literatura? Tudor Vianu înlocuieşte o formă de exprimare cu alta, pe care o crede mai potrivită pentru a se putea comunica în întregime: „poezia a fost pentru mine, ca pentru atîţia alţii, un început de cale, o primă formă a încercării de a te exprima în materia lumii. Pe urmă am făcut alte descoperiri şi mi s-a părut că pot înlocui cîntecul prin cercetare". Spre mîhnirea lui Lovinescu, va abandona şi critica literară, de fapt numai pe cea jurnalistică, consacrîndu-se cercetărilor mai austere de estetică. Tudor Vianu apare mereu preocupat de a-şi descoperi o dominantă, în funcţie de care să se poată explica, întrezărită de timpuriu în estetică, pe care o va considera „un moment constitutiv", definitoriu, al întocmirii sale lăuntrice. Cercetătorul va fi mereu secondat, cu toată renunţarea din 1919 (v. explicaţia cu Lovinescu), de literat, aşa cum va încerca să se explice mai tîrziu, cu prilejul apariţiei, întîrziate cu cîteva decenii, a volumului său de poezii: „Cine se decide să studieze expresia literară şi sentimentele omeneşti luminate în ea permite



Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna prezumția că năzuința poetică nu i-a fost străină". Tudor Vianu a fost mai ales un astfel de poet, și numai în acest sens, chiar și atunci cînd încearcă să explice, vecinătate surprinzătoare, cu mijloacele mai exacte ale criticii stilistice, literatura. Un poet care nu cunoaște torentul efuziunii lirice și se mulțumește numai cu contemplația estetică.

Ne place să credem că într-o autobiografie după model goethean, portretul ar fi jucat un rol larg, fiind unul din mijloacele prin care, și după credința lui Tudor Vianu, critica se revarsă, mai evident, în literatură. De altfel în Sainte-Beuve îi place să citească : „portrete, narațiuni și paginile dramatice". Portretele din acest volum, unele fragmentate, nediferențiate, și-ar fi găsit cu ușurință un loc într-o scriere cu caracter memorialistic fiind, fără excepție, evocări impuse de firul narativ autobiografic, reconstituit de editor, credem noi, fără trădări supărătoare. Figurile de profesori din prima perioadă de formare, ca Hildebrand Frollo, profesorii universitari, scriitorii, Macedonski, de pildă, și simboliștii de la începutul secolului, Densusianu, Lovinescu, Ibrăileanu, prieteniile literare, Dan Barbilian și Camil Petrescu, reconstituie, ca să folosim și noi expresia lui Goethe, „împrejurările" vremii și vieții lui Tudor Vianu. Fragmentele pe care medita autorul, în 1957, să le cuprindă într-o largă lucrare autobiografică, reproduse cu grijă în acest volum, ne lasă să întrevedem calitățile unui portretist care lucrează cu pasta și cu forța unică pe care i-o dă o mare simpatie intelectuală.

Orașele și locurile în care l-au plasat „împrejurările vieții" sînt văzute de Tudor Vianu mai ales ca estetician și critic al artelor. Relatările pitorești, peripețiile călătoriei, care au atîta savoare la Ralea, înconjurat mereu de oameni, de cunoștințele pasagere pe care le cercetează amuzat și amuzant, sînt rare la Vianu. Simplificînd, putem afirma că Germania este școala și Italia este arta în aceste însemnări de călătorie. Veneția îi apare, de aceea, numai ca un rezultat al artei, nu ca o „feerie", ca un ținut de basm, cum s-a afirmat chiar în comentariile care însoțesc acest volum : „Veneția este un exemplu unic în



Scanned with OKEN Scanner

lume de felul în care viața poate fi ridicată în planul artei, transformată în iluzie". Atenția autorului, orientată exclusiv estetic, se lovește de unele aspecte de viață legate de hrană și căldură, dar le deplasează îndată de la scopul lor utilitar. Toată călătoria în Italia (așa cum orice întoarcere în Germania este pentru Vianu o instruire filozofică) este o lecție de istoria artelor, în domuri, în capele, în galerii celebre de pictură sau în palate. De aceea trece surprinzător de nepăsător, am spune, pe lîngă forul vechi din Roma, în care timpul vibrează atît de intens și de dureros în marmora coloanelor și capitelurilor. Pentru a se emoționa are nevoie de o anumită armonie geometrică a întregului. Cît de mult vorbesc aceste fraze despre autorul lor : „Mărturiile Romei antice nu ne vorbesc însă niciodată cu aceste solicitări adresate memoriei adînci a culturii noastre. Amintirile romane nu se produc decît ocolind prin Renaștere. Drumul direct către ele este pe toată suprafața surpat. Trecem prin Forul roman ca printr-o lume fantomatică. Cultura a fost redată aici naturii". O lume sfîrșită, tragică, peste care nu poate reînvia alaiurile învingătorilor, nici discursurile tribunilor, nici luptele din arenă, viața palatelor de marmoră sau forfota cartierelor. Nu-l interesează și nici nu poate izola din acest trecut fantomatic lumea lui Petronius sau Juvenal. Are nevoie de obiectul concret, rezistent, întreg, al adorației. Fragmentul îi produce oroare. Grandoarea romană măcinată de timp, restituită naturii, nu-l poate reține. În schimb, zărind din avion insulele Lipare, lecturile vorbesc din nou în frazele sale : „Sînt stîncile cu care au asvîrlit lestrigonii după Ulise și însoțitorii lui ?". Ca să devină volubil, Tudor Vianu are nevoie de un motiv livresc.

Scrierile memorialistice din acest volum se așază în același „efort spre limpezime și simplitate", pe care-l subliniază de atîtea ori autorul, al unei minți lucide, dominată de ordine, ca întreaga lui operă. Cu atît mai prețioase sînt picurările de emoție, dezvăluirile discrete în care presimți tremurarea umană a unui suflet care se mărturisește cu o mare pudoare. Alături de profesorul și omul de mare cultură care intră în muzee sau pășește pe



Scanned with OKEN Scanner

străzile oraşelor vizitate, printre monumentele celebre, pentru a verifica afirmaţii deja făcute şi pentru a stabili raporturi noi, în funcţie de informaţiile recente, se instalează un om care, refuzînd să se mai supravegheze şi să mai noteze detaliile de arhitectură ale clădirilor, faptele şi gesturile exterioare, îndrăzneşte să vorbească şi despre sine, comunicînd impresii directe, reţinute în fraze scurte, precipitate, nestilizate, în care se strecoară înfiorările apusului, în solilocvii melancolice : „Ciudată impresie a singurătăţii. Cum pot rămîne singur atîta vreme cu mine însumi ? Monolog interior nesfîrşit". Iată şi această întoarcere melancolică înapoi, în timpul unei plimbări gruzine : „Mare circulaţie pe Rustaveli. Mă gîndesc la oamenii din tinereţea mea care au dispărut. Plimbarea pe strada principală e desigur o voluptate pentru acest tineret, ca şi pentru mine acum peste 40 de ani, cînd întîlneam pe preumblătorii serilor de toamnă, de vară, pe Calea Victoriei, pe Lovinescu (mort la 60 de ani, care îmi spunea puţin înainte de a muri : „îmi curge lumină prin degete"), pe morţii profesori : fizicianul Stătescu şi romanistul Corodeanu (care şi-a supravieţuit în teribilă decrepitudine ani lungi cu o nevastă care se sinucidea de cîteva ori pe an), [...] pe I. Vinea (pe care-l întîlnesc uneori, cu un fel de tinereţe păstrată, dar, ca şi atunci, cu nu ştiu ce reticenţe sfîşiate de explozii cinice, amuzant dar în fond greu accesibil). De ce mă gîndesc la morţi şi la vii ai zilelor îndepărtate ? Umblu acum pe drumuri depărtate, 4 luni din ultimele şapte, fugind de mine, de alţii, căutînd ceva, ce ?" (pp. 496—497). Ne întrebăm, acum, ce ar fi devenit aceste însemnări brute de călătorie, publicate în addenda volumului, pline de fapte de viaţă, de emoţia momentului, la prelucrarea lor ultimă ? Tudor Vianu a avut întotdeauna teama că ar putea trage peste confesiune „cortina formulării". Este, în cazul său, o dramă a delicateţii sufleteşti, nu a ipocriziei.

Scanned with OKEN Scanner

# CREPUSCUL SADOVENIAN

Se încearcă, şi procesul acesta sufletesc este uşor de explicat, reţinerea printre noi a marilor figuri literare, prin răscolirea tot mai adîncă a manuscriselor pe care ni le-au lăsat. Ne obişnuim greu cu anumite absenţe şi descoperirea unor texte inedite sau chiar mai puţin cunoscute creează iluzia unei activităţi pe care nu ne decidem s-o considerăm încheiată, în ciuda datelor obiective, neiertătoare. Aşa se explică febra cu care sînt căutate, cercetate şi, pînă la urmă, publicate, măcar într-o cît de mică şi modestă addendă, lucrări diverse de atelier, însemnări literare scrise cu mîna obosită, în scopuri care pot să ne scape cîteodată. Curiozitatea pe care o ţin mereu aprinsă marile personalităţi este poate singura justificare, pe de altă parte, pentru publicarea unor rînduri nesemnificative, care privesc viaţa cotidiană a unor scriitori, cu nimic deosebită, poate chiar mai ştearsă, în unele cazuri, decît a muritorilor de rînd. Toate aceste consideraţii ne îndeamnă ca, plecînd de la aceste două opere sadoveniene neterminate, *Cîntecul mioarei* şi *Lisaveta,* publicate fragmentar în presa literară a timpului şi date acum pentru prima oară la iveală în întregime, sub forma unui volum, să ne punem întrebarea, de un interes mai general, în ce măsură trebuie publicate textele marilor scriitori, neterminate şi nedefinitivate pentru tipar de ei înşişi ? Ar exista, după noi, două justificări : cînd textul inedit are o mare importanţă pen-



Scanned with OKEN Scanner

tru istoria literară, oferind chei pentru o nouă interpretare sau numai o pistă de cercetare indispensabilă şi cînd ne aflăm în faţa unei opere neterminate de valoare excepţională. În primul caz, interesaţi ar fi mai ales specialiştii, în al doilea, li s-ar adăuga şi cititorii. Se poate întîmpla ca, la un anumit moment, posteritatea să pară a fi interesată mai mult de postume decît de opera publicată în timpul vieţii autorului, cazul recent al lui Eminescu. În ceea ce ne priveşte, credem că opera rezistentă este tot cea publicată de Maiorescu, la care se pot adăuga încă vreo cîteva piese. Diamantele sfărîmate de autor în timpul lucrului în atelier sau insuficient lucrate, cu părţi grosolane, dar cu unele străluciri şocante, fascinante, aţîţătoare, putînd antrena imaginaţia la un mister al creaţiei desvăluit, la care pare că asistăm cînd privim aceste piese de laborator, nu trebuie să ne întărească vanitatea de a crede că am găsit un alt poet decît cel cunoscut. S-ar putea să ne înşelăm şi să descoperim că imaginea nouă e fructul unui entuziasm fără prea multă substanţă, că ea corespunde unui ideal poetic de moment, pe cînd imaginea veche, oferită de piesele încredinţate tiparului de autor, este singura eternă. În ce situaţie se află, însă, cele două scrieri ale lui Sadoveanu care ne prilejuiesc aceste însemnări ? Reprezintă piese utile pentru istoricul literar sau ne oferă ocazia de a simţi din nou, în preajma noastră, geniul marelui scriitor ?

Plasîndu-ne în epoci diferite şi, aparent, în medii sociale diferite, cele două scrieri au multe elemente comune. Două afirmaţii ne reţin atenţia în mod deosebit : „Fără îndoială — spune un personaj din *Cîntecul mioarei* — acelaşi trecut împovărează prezentul acestui neam al meu şi al dumitale. S-ar putea spune că morţii poruncesc celor vii“. Un personaj din *Lisaveta* va comenta astfel „datinele“ la care aceşti oameni ai satelor se supun scăpînd aceloraşi legi ale prezentului : „Ce poate fi asta ? Este lege pentru asta ? Asta-i datină de cînd lumea, pe cînd nu erau judecătorii de pace în Ţara Moldovei. Eu aş socoti aşa, că datinile sînt mai tari decît legile lor . . .“ Şi într-un caz şi în altul, în 1887 ca în 1949, satul este confundat cu tradiţiile care i-au ţinut loc de legi. Este



Scanned with OKEN Scanner

evident efortul scriitorului, mai ales în *Cîntecul mioarei*, de a-şi aduce eroii în contemporaneitate, de a-i pune de acord şi chiar de a încerca să-i facă părtaşi la o viaţă care loveşte puternic în carapacea rezistentă a conservatorismului lor funciar. Firește, intenţia autorului e nobilă, dar trebuie să recunoaştem, cu toată francheţea, că acest document al ataşării scriitorului la cel mai înalt ideal al umanităţii, nu devine, automat, şi literatură mare. Declaraţiile personajelor sînt exterioare structurii lor intime, par ataşate, şi interesul nostru fuge către partea într-adevăr rezistentă a acestui cîntec al mioarei, care este dintr-o substanţă comună cu scrierile anterioare. Altfel ce mai rămîne din personajul central al primei povestiri, „sahastrul" Pavăl, scos din singurătatea sa păzită de cîine, aluzie mioritică, coborît printre noi, pentru a se mira admirativ, din sălbăticia munţilor lui, din izolarea în mijlocul naturii şi a datinelor pastorale, pentru care autorul are antene atît de fine ? Neterminată, nu putem oferi nici o încheiere acestei povestiri. Suficiente elemente probează o evoluţie convenţională a personajului central, nu un destin clădit organic, pe o viziune interioară. Acelaşi lucru se petrece şi cu Irimie Dărîndai, ucenicul sahastrului. Despre personajele din mediul orăşenesc sînt de spus şi mai puţine cuvinte, fie că ne-am referi la doctorii Andru şi Hanganu sau la profesorul Iancu Zarandi, figuri la fel de convenţionale, care au un singur merit, de a vorbi marele limbaj sadovenian, cînd nu fac frumoase fraze de circumstanţă.

Să privim prima povestire, *Cîntecul mioarei*, şi din alt unghi. Toate personajele au plăcerea povestitului, care este a autorului. Cartea nu-i, de altfel, decît o înşirare de povestiri întrerupte brusc la un moment dat. Povesteşte, mai întîi, Irimie Dărîndai năprasnicul (vom fi nevoiţi să mai repetăm termenul) accident al „sahastrului" peste care se prăvale un mal şi copacii abătuţi de furtună. Sandu Calaraşu, prieten din tinereţe cu acesta, completează biografia sahastrului Pavăl, redevenit la spital Petru Matei, cu un episod ieşean. Moş Pintilie Pleşa, reînviat de povestirea lui Sandu, aduce amănuntele unei judecăţi care-l face pe Matei fugar în munţi, soluţie sadoveniană la nedreptatea comisă asupra eroului asuprit,



Scanned with OKEN Scanner

ce scoate la suprafață o altă întîmplare năprasnică, soldată cu moartea violentă a Anicăi, sora nedreptățitului, victima (ecourile sînt din *Venea o moară pe Siret)* unui june boiernaș. Sahastrul povestește dragostea sa pentru Paraschiva, Sandu un episod asemănător din tinerețea lui, iar Cornelia Olăreanu, munteancă îmbrăcată de duminică și păstrătoarea tradițiilor sătești, istoria lui Gavrilaș și a învățătorului Valentin, lovit tot de o moarte violentă. Se putea continua așa încă multă vreme, „romanul" fiind terminat o dată cu ultima povestire scrisă. Prozatorul nu poate ieși, după cum se vede, din formula unei cărți ca *Hanu Ancuței*, cu deosebire că povestirile nu sînt legate de loc, de o anumită „scenă", ci de figura personajului central sau a celor care l-au cunoscut, într-o încercare de organizare epică mai complexă. Totul ni se pare foarte cunoscut în aceste povestiri, poate și din cauza unei constanțe stilistice rar întîlnite la alți prozatori. O cercetare a mijloacelor înflorite de prezentare a personajelor și a modului lor de a reacționa, ca și a formelor de introducere a dialogului, a urărilor și formulelor de politețe, ar scoate ușor în evidență această mare unitate a artei sadoveniene.

Manevrarea povestirilor îi permite lui Sadoveanu un sondaj profund, ca în atîtea alte scrieri, în trecut, pînă la zona misterioasă a folclorului, incapabil să trezească, în aceste două scrieri, interesul pentru prezent. „Datina nu le iartă să facă altfel decît au apucat", își comentează povestitorul eroii, fără să-i aprobe. Inaderența aceasta este, însă, și a scriitorului, care se întoarce mereu, în paginile lui rezistente, spre trecut și folclor. Cartea pe care o proiecta aduce nu numai un comentariu foarte semnificativ, dar și o transcriere originală a faimoasei balade, pe care încearcă s-o apere de intervențiile lui Alecsandri. Constată inadvertențe de limbă, o anumită orășenizare în expresie și inadvertențe de datini, cu care nu se poate împăca. Intervențiile sale vor să nu fie altceva decît adaosurile și prefacerile pe care le fac, în procesul viu al creației folclorice, rapsozii anonimi. Marele merit al autorului rezultă nu din astfel de restabiliri, altfel interesante, ci din faptul că eroii lui simt și trăiesc în acest orizont folcloric, ceea ce face din Sado-



Scanned with OKEN Scanner

veanu cel mai mare poet național în proză. *Cîntecul mioarei* este ultima mărturie în acest sens.

Scriitorul se întoarce, la vîrsta apusului, încă o dată spre anii copilăriei. Am fi crezut că după confesiunile anterioare, în care ne introduce în același univers *(Cele mai vechi amintiri, Anii de ucenicie, Nada florilor)* și după o parte din povestirile de vînătoare și pescuit, cu o largă suprafață autobiografică legată de copilărie și adolescență, sursa este epuizată. *Lisaveta,* o istorie a oamenilor din locurile de baștină ale scriitorului, vine să ne surprindă prin readucerea unui material de viață trăit de autor, care capătă o foarte convingătoare forță artistică. Întoarcerea spre locurile copilăriei îi oferă un prilej nou de a-și arăta preferința pentru mediul rural. Satul, și-n această ultimă descripție, este împovărat de datini. Sînt numeroase paginile consacrate obiceiurilor de nuntă și înmormîntare, vracilor și vrăjitoarelor țigănci, idilelor naive mereu amenințate de viclenia oamenilor și împrejurărilor, a sărăciei și neștiinței. „Neamurile" se înfruntă cu „prostimea", dar conflictul este mai mult pitoresc decît social. O anumită tendință de prezentare monografică a satului, plasat în tradiția ancestrală, este evidentă și în această scriere. Partea cealaltă, mult mai neconvingătoare, în care evoluează orășenii, nu depășește nivelul cu care ne obișnuisem încă din *Floarea ofilită.* Nu reținem aproape nici o figură, în afara părinților scriitorului, care ilustrează, de fapt, din interiorul familiei, tocmai această apropiere și această opoziție sat-oraș. Semnificativă este mai ales reluarea portretului mamei scriitorului, rămasă la ingenuitatea rurală pe care o cercetează mereu în sufletele serafice ale eroilor săi. Orașul este alături parcă numai pentru a demonstra toate aceste inaderențe: orășeanul care nu înțelege sufletul țăranului, țăranul care nu poate depăși cercul strîmt al datinei, în care nu are ce căuta cel dintîi. Problematica este semănătoristă în această carte despre țărani, în care viziunea, generată de o ideologie nouă, vrea să fie antisemănătoristă și nu reușește. Antisemănătorismul lui Sadoveanu se realizează deplin numai la nivelul artei sale mari, care-l împiedică să-și trucheze idilic sentimentele. Ni se pare, însă, cu totul greșită tendința de a face din această carte neter-



Scanned with OKEN Scanner

minată a lui Sadoveanu ceea ce, în mod evident, nu este decît parțial și numai în ceea ce are neizbutit : „În *Lisaveta* este reconstituit peisajul orășelului de provincie unde s-au deschis ochii lui Sadoveanu însuși asupra vieții". Adevărata lume a copilăriei lui Sadoveanu, cea cu care ne întîlnim în toate cărțile sale, este aceea a neștiutoarei *Lisaveta*, lumea de țărani a mamei sale. În rest nu întîlnim decît elemente de comparație.

Lectura acestor două povestiri neterminate, din ultima fază de creație a prozatorului, ne așează, sentimental, în epoca *Crîșmei lui moș Precu*. Ecouri de aici ca și din *Bordeienii*, din *Venea o moară pe Siret* și *Hanu Ancuței*, mai puțin decît se crede din *Baltagul*, își ridică încă o dată valul în sufletul scriitorului care le-a dat expresia literară a unui meșteșug deplin stăpînit. Dacă ar fi să ne întrebăm însă, ca să revenim la discuția de la început, ce interes prezintă, în ansamblul operei, aceste ultime două mari povestiri din creația lui Sadoveanu, n-am putea răspunde că unul literar de excepție. Observăm prea puțin, în ambele povestiri, fețe pe care nu le cunoaștem sau nu le puteam bănui suficient din opera anterioară.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Pag.

## I. POEZIA

*Ion Barbu sau mitul lui Ianus* . . . . . 7
*Ion Vinea, poetul* . . . . . 34
*Nicolae Labiş în luptă cu inerţia* . . . . . 46
*Tentaţiile clasicismului* . . . . . 52
*Lacrimi pentru Euridice* . . . . . 67
*Două ipostaze lirice ale fondului autohton* . . . 73
*Caligrafie sentimentală* . . . . . 85
*Drama comunicării* . . . . . 95
*Ameninţarea imaginii* . . . . . 104
*Convertirea lui Lucifer* . . . . . 113
*Poezia sub imperiul memoriei* . . . . . 125
*Confluenţe tradiţionaliste* . . . . . 133

## II. CRITICA ŞI POEZIA

*Critica simpatetică* . . . . . 159
*Arta recitirii* . . . . . 170
*Mit şi intuiţie* . . . . . 177
*Creaţie şi explicaţie* . . . . . 184

Pag.

## III. PROZA

*Etape în nuvelistica lui Gib. I. Mihăescu* . . .197
*Iubirea pentru Andromeda* . . . . . .213
*Un roman regăsit*: Venin de mai . . . . . .222
*În căutarea personajului* . . . . . .229
*Mirajul limbajului baroc* . . . . . .242
*Destinul unui personaj* . . . . . .251
*Proza frustrării* . . . . . ,260
*Pudoarea confesiunii* . . . . . .271
*Crepuscul sadovenian* . . . . . .277

Scanned with OKEN Scanner

*Redactor : VIRGIL CUȚITARU*
*Tehnoredactor : C. PETRESCU*

Apărut 1973. Format 54 × 84/16. Coli tipar 18
EDITURA „JUNIMEA"
PALATUL CULTURII IAȘI
ROMÂNIA

Tiparul executat sub comanda 335 la Întreprinderea poligrafică Iași, str. Vasile Alecsandri nr. 6
Republica Socialistă România

0,01 Lei

Scanned with OKEN Scanner